ZUR FORMENLEHRE UND SYNTAX DES GRIECHISCHEN ORNAMENTES

ABHANDLUNG

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I
DER
UNIVERSITÄT ZÜRICH

VORGELEGT VON
PETER MEYER
VON BASEL

ANGENOMMEN AUF ANTRAG VON
HERRN PROF. DR. ARNOLD VON SALIS

DRUCK: VERLAG OTTO WALTER AG OLTEN

Jahr?
1943.

ZUR FORMENLEHRE UND SYNTAX DES GRIECHISCHEN ORNAMENTES

ABHANDLUNG

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I
DER
UNIVERSITÄT ZÜRICH

VORGELEGT VON
PETER MEYER
VON BASEL

ANGENOMMEN AUF ANTRAG VON
HERRN PROF. DR. ARNOLD VON SALIS

DRUCK: VERLAG OTTO WALTER AG OLTEN

VORBEMERKUNG

Die vorliegende Dissertation bildet einen Teil einer größeren Arbeit über die griechische Ornamentik, die in einer Darstellung der frühmittelalterlichen und der mittelalterlichen Ornamentik ihre Fortsetzung finden soll. Der für eine Dissertation ungebührlich große Schriftgrad ist im Hinblick auf eine Wiederverwendung des Satzes in der geplanten Buchausgabe des gesamten Werkes gewählt worden.

Für gütiges Interesse habe ich zu danken den Herren Referenten Prof. Dr. Arnold von Salis und Prof. Dr. Konrad Escher, ferner den Herren Professoren Dr. Ernst Howald und Dr. Otto Waser.

P. M.

ZITIERTE LITERATUR

AA = Archaeologischer Anzeiger, Beiblatt zum JdI.
AM = Athenische Mitteilungen (Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts, Athenische Abteilung, Stuttgart).
Burckhardt J.: Griechische Kulturgeschichte.
Buschor GV = Buschor E. Griechische Vasen. München 1940.
Clara Rhodos: Studi e Materiali . . ., Rodi 1928 ff.
CVA = Corpus Vasorum Antiquorum.
Dawkins: Artemis Orthia, London 1929.
Fiedler C.: Schriften über Kunst, München 1914.
Homann-Wedeking: Archaische Vasenornamentik, Athen 1938.
Hoppin J. C.: A. Handbook of greek black-figured vases, Paris 1924.
Howald E.: Kultur der Antike (Handbuch der Kulturgeschichte), Potsdam 1935.
Huizinga J.: homo ludens, Amsterdam 1939.
Jacobsthal P.: Ornamente griechischer Vasen, Berlin 1927.
JdI = Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts, Berlin.
JHS = The Journal of Hellenic Studies, London.
Kinch K. F.: Vroulia, Berlin 1914.
Langlotz E.: Griechische Vasen, München 1932.
Merlin A.: Vases grecs, Paris o. J.
Pfuhl MZG = Pfuhl E., Malerei und Zeichnung der Griechen, München 1923. (Abbildungsnachweise beziehen sich stets auf Bd. III.)
Riegl A.: Stilfragen, 2. Auflage, Berlin 1923.
Rumpf A.: Chalkidische Vasen, Berlin und Leipzig 1927.
Semper G.: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, Frankfurt a. M. 1860—63.
Sieveking J. u. *Hackl R.:* Die königl. Vasensammlung zu München, I. Bd. 1912.
Stockmeyer E.: Gottfried Sempers Kunsttheorie, Zürich 1939.
Worringer W.: Abstraktion und Einfühlung, 4. Auflage, München 1916.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41507203_0019

INHALT

Seite

I. Grundlinien einer allgemeinen Ornamentik

Die Funktion des Ornamentes 1

II. Syntax des griechischen Vasenornamentes

Vorbemerkungen zu den Vasenbeschreibungen 11

Die ornamentale Syntax im gleichen Sinn objektiv wie die Grammatik einer Sprache. — Verstöße gegen die Syntax. — Antithetische Struktur der griechischen Ornamentik. — Abstraktes und vitalisiertes Ornament.

Beispiele (Vasenbeschreibungen)

Die Kykladen-Amphora mit dem Hirsch, Stockholm. Buschor GV 71 . 14
Der Krater des Aristonothos, Rom. Buschor GV 53 16
Der Burgon-Krater, London. Buschor GV 47 18
Figurales und geometrisches Ornament 19
Rhodische Kannen 21
Rhod. Kanne, Kopenhagen, Pfuhl MZG 114 21
Rhod. Kanne, Clara Rhodos IV 357, Abb. 372 24
Rhod. Kanne, Clara Rhodos VI 209, Abb. 250 24
Rhod. Kanne, Clara Rhodos VI 29, Abb. 17 24
Rhod. Kanne in Paris, Buschor GV 101 25
Rhod. Kanne in München, Nr. 449, Buschor GV 61 25
Rhod. Kanne, Louvre E 658, Pfuhl MZG 113 26
Dinos, Louvre E 959, Buschor GV 99 26
Olpe, Berlin, Buschor GV 60 27
Olpe, Pfuhl MZG 111 27
Naukratis-Schale des Sostrathos, London, Merlin Taf. 7 28
Kykladen-Amphora aus Delos, Buschor GV 68 29
Spätgeometrische Amphora, Würzburg 56. Langlotz GV Taf. 3 . . . 32
Frühattischer Becher vom Kerameikos, Athen 33
Frühattische Lutrophoros, Paris, Buschor GV 43 35
Drei Melische Amphoren, Merlin Taf. 8, Buschor GV 66, Pfuhl MZG 105 40
Der Übergang vom frühattischen zum schwarzfigurigen Stil 42
Die Piräus-Amphora, Athen, Buschor GV 50 43
Die Netos-Amphora, Athen, Buschor GV 51 44

Seite

Verhältnis der figurlichen Darstellung zum Ornament 46
Perseus-Dinos, Louvre E 874, Buschor GV 114 46
Altattische Hydria, Louvre E 817, Pfuhl MZG 93 48
Chalkidische Amphora, Würzburg 162, Pfuhl MZG 161 50
Chalkidische Amphora, München 594 51
Chalkidischer Krater, Würzburg Nr. 160, Buschor GV 93 51

III. Das Muldenornament auf Vasen

Begriff des »Muldenornamentes«. — Seine formalen Eigentümlichkeiten. — Seine aesthetische Funktion. — Seine Verwandtschaft mit Pfeifenfries, Kannelur, Eierstab und Palmette 53

Die syntaktische Rolle des Muldenfrieses. — Sein Verhältnis zu den Figuren-Friesen 56

Beispiele.

Korinthische Hydria, Louvre E 643, Buschor GV 79 58
Korinthisch-orientalisierende Schale, Pfuhl MZG 71 60
Klitias-Schale, Pfuhl MZG 214 60
Korinthische Bildfeld-Amphora, Louvre E 646, Merlin Taf. 24 . . 61
Bildfeld-Amphora, Pfuhl MZG 166 61

Lakonisches

Tasse, Pfuhl MZG 78 62
Zylindrischer Becher, Dawkins 80, Abb. 53 63
Lakaina, Pfuhl MZG 77 63
Volutenkrater Castellani, Buschor GV 87 64
Hydria, Pfuhl MZG 198 64
Dinos, Louvre E 662, Merlin Taf. 27 64
Volutenkrater, Louvre E 661, CVA France 1, 28 1-2 . . . 65
Hydria in Rhodos, Buschor GV 88 65
Hydria, Louvre E 660, CVA France 1, 28 3-4 66
Sonderformen des lakonischen Muldenfrieses 67

Nikosthenes-Vasen 68
Bandhenkel-Amphora, Louvre F 103, Hoppin 36 68
Bandhenkel-Amphora Louvre F 113, Merlin Taf. 43 b . . . 69
Weißgrundige Kanne, London, Buschor GV 149 69
Kylix, Louvre F 123, Merlin Taf. 44 70
Kylix, Louvre F 122, Merlin Taf. 44 70
Kanne, Louvre F 117, Merlin Taf. 45 70

Caeretaner Kerberos-Hydria, Louvre E 701, Buschor GV 111 . . . 71

Die Zerlösung der ornamentalen Syntax 72
Attische sfg. Amphora, München 1473, Jacobsthal, Taf. 28 . . 72
Der »breite Stil« des 4. Jahrhunderts 74

I.

GRUNDLINIEN EINER ALLGEMEINEN ORNAMENTIK

Die Funktion des Ornamentes

1.

Dem Versuch, das Ornament in den Mittelpunkt einer, sich weitere als monographische Ziele setzenden Betrachtung zu stellen, sind einige allgemeine Überlegungen über die Bedeutung des Ornamentes vorauszuschicken. Noch heute wird das Ornament gerne als das Ergebnis eines vagen »Spieltriebes«[1] oder »Schmückungstriebes« angesprochen, der sich, sei es aus einem nicht näher zu begründenden »horror vacui«, oder einer müßigen Laune, damit begnügt, die für einen bestimmten Zweck nötigen und von einer bestimmten Technik und von bestimmten Materialien her festgelegten Grundformen von Gegenständen oder Bauten mit zusätzlichen Formen zu verzieren, die vom Standpunkt des Gebrauchs aus ebensogut fehlen könnten. So gesehen erscheint das Ornament als etwas Zufälliges und Oberflächliches: selbst für das Kind aber ist sein Spiel eine vollwertige Form der Auseinandersetzung mit der Umwelt und der Selbstbestätigung, und das Wort »Spieltrieb« deckt nur das Unverständnis, das der Erwachsene von seiner anderen Bewußtseinslage aus der Tätigkeit des Kindes entgegenbringt.

Um die Rolle des Ornamentes zu verstehen, empfiehlt es sich, die Frage nach dem individual-psychologischen Impuls zur Ornamentierung eines bestimmten Gegenstandes, sowie die nach den Ursprüngen des Ornamentes überhaupt auf sich beruhen zu lassen und zunächst die Funktion zu betrachten, die das Ornament im Rahmen der Kulturgeschichte erfüllt. An einem archäologischen Fundgegenstand, oder einer Antiquität späterer Zeit, ist es in erster Linie die Ornamentierung, oder die ihr nahestehende formale Nu-

[1] »Spieltrieb« ist in diesem Zusammenhang natürlich nicht in dem umfassenden und vertieften Sinn gemeint, den ihm J. Huizinga in seinem »homo ludens« (Amsterdam 1939) gibt — in diesem Sinn würde freilich die gesamte Ornamentik und das Festhalten der Künste an den konventionellen Form-Regeln eines »Stils« unter den Spielbegriff fallen. »Schmückungstrieb« mehrfach noch bei Alois Riegl »Stilfragen«, 2 Berlin 1923.

ancierung der Grundform — etwa der Umriß eines Gefäßkörpers —, die es ermöglichen, Entstehungszeit und Ursprungsland des Gegenstandes zu bestimmen. Das heißt, ein Gegenstand oder Bauwerk wird durch seine Ornamentierung einem bestimmten, räumlich und zeitlich begrenzten Kreis zugeordnet; er wird dadurch einer bestimmten Traditionsreihe angegliedert, die an einer bestimmten ethnischen oder sozialen Gruppe haftet; durch sein Ornament wird ein Gegenstand einem bestimmten Ort, einer bestimmten Zeit und außerdem etwa der sakralen, der höfischen, militärischen, bürgerlichen, bäuerlichen, kindlichen Sphäre zugeteilt. In jedem Fall wird er also in einer bestimmten Richtung spezialisiert, seine Allgemeingültigkeit wird eingeschränkt, dafür aber seine Beziehung zum Benützer intensiviert; denn das Ornament weckt in dem Kreis, an den es sich beziehungsvoll wendet, eine Teilnahme, die der Gegenstand sonst nicht finden würde. In der Ornamentierung ihrer Gebrauchsgegenstände und Bauten äußert sich das Bedürfnis örtlich, zeitlich oder klassenmäßig begrenzter Gruppen, durch äußerlich sichtbare Zeichen sich als zusammengehörig auszuweisen und zugleich sich gegen den Nichtzugehörigen abzugrenzen, wie dies etwa auch durch die Volkstrachten, oder im Bereich der Sprache durch die örtlich und klassenmäßig verschiedenen Dialekte und Fachsprachen geschieht. Die Grundformen — die Wortstämme und der Sprachbau auf dem einen, die Gebrauchsformen und Ornamentmotive auf dem anderen Gebiet — bleiben sich weithin gleich, die Unterschiede haften nicht am Sinn, und nur zum geringen Teil am Formbestand, sondern am Tonfall des Gesagten, an bestimmten rhythmischen Besonderheiten und Vokalfärbungen im Sprachlichen, an bestimmten Proportionen und Farbstellungen im Ornament, und dieser optische und sprachliche Ornamentenschatz bleibt im großen ganzen bestehen, solange sich die ihn tragende Gruppe als räumlich begrenzte und durch Tradition als zeitlich gebundene Einheit bewußt bleibt.

Wäre ein solches Bedürfnis nach Abgrenzung allein in räumlicher Hinsicht wirksam, so würde das zur Verfestigung unterschiedlicher regionaler Ornamentbereiche führen, die von sich aus keine Ursache hätten, sich zu verändern, und wirklich finden sich unter prähistorischen oder sonst primitiven Verhältnissen Ornamentsysteme, die sich ohne merkliche Veränderungen über lange Zeiträume erstrecken. Das Ornament ist aber auch noch einer der wichtigsten Träger der zeitlichen Unterscheidungsbedürfnisse; wo sich keine figürliche Kunst entwickelt hat, ist es deren wichtigster Träger überhaupt. Jede Generation eines Kulturvolkes hat das Bedürfnis, sich durch neue, unverbrauchte Formen von der vorhergehenden abzuheben, und dieses Bedürfnis ist um so lebhafter, je stärker das historische Bewußtsein, das heißt die begriffliche Bewußtheit überhaupt entwickelt ist. Rascher Stilwechsel und sein Differential, die Moden, treten darum nur in Epochen und in Gruppen mit wachem historischem Bewußtsein auf, nur hier ist das Bedürfnis

nach betonter, immer neuer Modernität lebendig, während dem dumpferen Bewußtsein prähistorischer oder provinzieller Zustände ein langsamerer Wechsel des Geschmacks entspricht. Und wieder ist es das Ornament, das sich als das bequemste Mittel darbietet, um spezifische Veränderungen am Kulturinventar vorzunehmen und frühere Formen ins Altmodische abzuschieben, auch wenn kein Anlaß besteht, an den bewährten Grundformen von Haus und Gerät Veränderungen vorzunehmen.

Bietet das Ornament also einerseits die Möglichkeit, herkömmliche Formen durch die bloße Nuancierung ihres Schmuckes neu erscheinen zu lassen, so werden andererseits neue Formen durch Ornamentierung herkömmlicher Art in das bestehende Kulturinventar aufgenommen. Wenn zum Beispiel im neunzehnten Jahrhundert die neuerfundenen Eisenkonstruktionen mit korinthischen Kapitellchen versehen wurden, so war das konstruktiv freilich sinnlos, aber es war gar nicht technisch-funktionell gemeint, sondern ein Versuch, die neuen technischen Mittel der kulturellen Kontinuität einzuordnen; das technische Raisonnement wurde noch nicht für wichtig genug gehalten, die Form allein zu bestimmen, wie später in den Jahrzehnten des ästhetischen Materialismus.

Damit sind die Funktionen des Ornamentes aber nicht erschöpft: nicht minder wichtig als seine unterscheidende ist seine maßstabsetzende Eigenschaft. Das Ornament ist stets auf die Betrachtung aus vergleichsweiser Nähe angewiesen, es schreibt dem Beschauer eine ganz bestimmte Distanz der Betrachtung vor und nimmt damit auf eine von Fall zu Fall näher zu bestimmende Art auf die absoluten Größenmaße des menschlichen Körpers Bezug. Es vertritt den Maßstab des menschlichen Körpers gegenüber der abstrakten Grundform des Objekts, an dem es auftritt, es nimmt diesem Objekt seine Indifferenz und setzt es in eine bestimmte Größen-Relation zu seinem Benützer und Betrachter.

Die architektonischen Gliederungen und die Ornamente sind an großen Bauten in der Regel nicht größer als an kleinen, oder doch nicht im gleichen Verhältnis vergrößert wie die Räume und kubischen Baumassen; was sich verschiebt, ist also die Menge des Ornamentes und sein Verhältnis zu den nicht-ornamentierten Flächen, und in dieser Hinsicht verhält sich das Ornament zum Ganzen etwa so, wie die Blume zum Garten: auch im größten Park wahrt sie ihren eigenen Maßstab, und sie folgt der Vergrößerung nur insoweit, als sich vielleicht die groß gezüchtete Gartenform von der Wildform der gleichen Pflanzen-Gattung unterscheidet.

Indem sie Architekturformen zu kleinformatigem Ornament differenzieren, geben sie die Möglichkeit, auch Gerätschaften aller Art durch das Mittel ähnlicher Ornamentierung in den architektonischen Formzusammenhang einzubeziehen, dem sonst unüberbrückbaren Größenunterschied der Grundformen zum Trotz.

Abgesehen von dieser Beziehung zum Betrachter spielt aber auch noch eine maßstabsetzende und qualitätsetzende Funktion zwischen dem Ornament und den unornamentierten Teilen eines Gegenstandes. Verschiedene Bauten oder Gegenstände gleicher Größe können durch entsprechende Gliederung und Ornamentierung in weiten Grenzen als groß oder klein, zierlich oder wuchtig, heiter oder feierlich, lebhaft oder träge, leicht oder schwer gekennzeichnet werden, ganz abgesehen von den stofflichen Qualitäten, wie hart oder weich, elastisch oder spröde, warm oder kalt, die ihnen durch die Ornamentierung außerdem noch zugeschrieben werden können. An Gebäuden setzt das Ornament eine unterste Grenze der formalen Differenzierung fest und gibt damit ihrer Materie eine gewisse Feinstruktur, als ästhetische Widerlagerung der Gliederung im großen.

Diese vermittelnde und bindende Rolle des Ornamentes greift noch tiefer: es steht zwischen den, der Einfühlung des Betrachters nicht unmittelbar zugänglichen abstrakten Grundformen der Gegenstände und Bauten und dem menschlichen Betrachter. Durch den Rhythmus des Ornamentes erscheinen die Grundformen in einer bestimmten Art vitalisiert und damit der Sympathie des Betrachters zugänglich gemacht, umgekehrt werden im Ornament — und dies vor allem im Ornament klassischer Art — Formen der belebten tierischen oder pflanzlichen Natur bis zu einer ganz bestimmten Grenze der abstrakt-geometrischen Ordnung angenähert und eingebunden. Damit bezeichnet das Ornament für jede Epoche das spezifische Gleichgewicht zwischen abstrakter Begrifflichkeit und gefühlsmäßiger Naturnähe[2]. Noch jede Epoche hat an irgend einer Stelle mit der Dämonie gespielt, organisches Leben aus dem Tot-Geometrischen entstehen zu lassen und lebendige Formen ins Abstrakte aufzulösen, und das gleiche Grauen vor der Fragwürdigkeit der gewohnten Wirklichkeits-Zusammenhänge, das dem Betrachter aus den Gemälden der modernen Surrealisten hemmungslos entgegenstürzt, steht verhalten hinter dem schwebenden Gleichgewicht zwischen Abstraktion und Naturnähe der antiken Bauformen, Profile und Ornamente, sichtbarer hinter dem Bandgeflecht und Tiergeschling der Völkerwanderungszeit, dem Ornament und Maßwerk des Mittelalters, dem Groteskenwerk, Rollwerk, Knorpelwerk des Barock und den Rocaillen des Rokoko. Nur drängte sich der nächtliche Zug nach Zerlösung organischer Formen ins Unorganische und der hellere nach der Bindung naturalistischer Willkür ins Gesetzmäßig-Geordnete in Zeiten ungebrochenen Wertbewußtseins nie in die Sphäre des selbständigen Kunstwerkes vor, in welcher figürliche Darstellungen allein Raum fanden. Die ornamentale Phantasie blieb vielmehr darauf beschränkt, sich an untergeordneter Stelle zu äußern.

[2] Über dieses Problem allgemein W. Worringer »Abstraktion und Einfühlung«, 1. Auflage, München 1908, 4. 1916. Für die Kunst der Antike wäre eine solche stilpsychologische Untersuchung erst noch durchzuführen, wofür die vorliegende, viel enger gefaßte Studie als Material dienen kann.

In soziologischer Hinsicht ist festzustellen, daß ein Gegenstand in der Regel keineswegs zum Gebrauch für einen bestimmten Benützer spezifisch ornamentiert wird — von heraldischen Zutaten, Initialen und dergleichen abgesehen —, sondern ein diffuses kollektives Äußerungsbedürfnis bedient sich aller sich bietenden Gelegenheiten, Gestalt anzunehmen. Das Ornament wartet auf den Gegenstand, an dem es sich äußern kann, eher als der Gegenstand auf das Ornament. Als Ausdruck einer kollektiven Haltung ist dieses in der Sphäre des anonymen Handwerkes beheimatet und wendet sich an einen anonymen Betrachter; die ausgeprägten Künstler-Persönlichkeiten haben sich nur ausnahmsweise — wie Hans Holbein — näher damit befaßt.

Auch bedeutet die Ornamentierung eines Gegenstandes durchaus nicht immer eine Auszeichnung, die den Gegenstand einer sozialen Oberschicht zuordnen würde. Wo Ornamentierung üblich ist, bedeutet die Fortsetzung dieser Gewohnheit im Gegenteil die unauffällige Einordnung des Neuen in die herrschende Tradition, also soziale Disziplin ihres Schöpfers und Benützers, Verzicht auf Hervortreten. Neben dem durch seine Ornamentierung in einen örtlichen und zeitlichen Zusammenhang eingebetteten und also relativierten Gegenstand erscheint die ornamentlose Grundform keineswegs bescheidener, sondern auffällig, maßstablos, und durch ihren Absolutheits-Anspruch emphatisch. In dieser Hinsicht ist das Ornament verwandt den spezialisierenden und banalisierenden sprachlichen Präfixen und Suffixen: Wörter, wie »Gesang«, »Tüchtigkeit«, »Betrug«, sind Scheidemünze des täglichen Gebrauchs, neben denen die reinen Wortstämme »Sang«, »Tucht«, »Trug« — die sprachlichen Grundformen ohne Ornament — pathetisch dröhnen. Jedes Streben nach dem Absoluten führt notwendigerweise ins Unmenschliche — denn das Absolute hat par définition keine Nuancen —, weil diese eine Spezialisierung und damit Relativierung bedeuten.

Aus dem Gesagten folgt, daß das Ornament mit der praktischen Funktion des Gegenstandes, an dem es auftritt, grundsätzlich nichts zu tun hat. Wo es eine solche Funktion ästhetisch zu interpretieren scheint, handelt et sich entweder um ein Durchbrechen der ornamentalen Konvention zugunsten eines naiven Naturalismus — so etwa, wenn Henkelattachen an Gefäßen als Hände gebildet werden — oder um eine nachträgliche Umdeutung und formale Anpassung älterer Formen durch spätere materialistisch denkende Zeiten. Was Semper und andere über die Beziehung von Ornamentformen zur Technik ihrer Herstellung festgestellt haben, betrifft das Detail der Realisierung und ist dort richtig, nicht aber den Impuls zur Ornamentierung selbst[3].

[3] Ein bald größerer, bald geringerer Gehalt an Funktions- und Struktursymbolik ist im griechischen Ornament oft aufgezeigt worden, aber er ist ein Faktor neben anderen und darf nicht überschätzt werden. Die Fuß-Strahlen griechischer Vasen oder der vom Halsansatz auf die Vasenschulter ausstrahlende Muldenkranz und dergl. wäre freilich schon für sich allein sinnvoll, als maßstabsetzendes und richtunggebendes Element, bezogen auf den Vasenkörper; die Beziehung dieser Ornamente zur übrigen Ornamentik hat aber mit dieser Struktursymbolik nichts zu tun, und gerade diese Beziehung ist unser Thema.

Ornament und Technik, Ornament und Gebrauchszweck liegen auf verschiedenen Ebenen, und nur deshalb kann das Ornament in einzelnen Fällen die Brauchbarkeit eines Gegenstandes überwuchern. Als grundsätzlicher Widerspruch konnte beides erst in den Jahrzehnten des ästhetischen Materialismus empfunden werden, als man begann, in der technischen Zweckerfüllung selbst einen ästhetischen Wert zu sehen.

Es ist deshalb ein Irrtum, den Zustand der Ornamentlosigkeit für den ursprünglicheren zu halten, das Ornament ist vielmehr die spontanere Äußerung der oben beschriebenen Differenzierungs-Bedürfnisse, während die moderne Ornamentlosigkeit eine bewußte Übertragung der vorher ästhetisch indifferenten Materien- und Funktionsqualitäten ins Ästhetische voraussetzt, womit sie eben selbst zu ornamentalen Qualitäten und zum Ausdruck einer bestimmten historischen Epoche werden, ungeachtet des Endgültigkeits-Anspruchs, der für sie erhoben wird.

2.

Die vorliegenden Untersuchungen beschränken sich auf griechisches Ornament aus Gründen, die sogleich zu erörtern sind. Es ist dies eine Formensprache, die grundlegend für die gesamte europäische Kunstentwicklung geworden ist und in welcher sich im Lauf der nachfolgenden zweieinhalb Jahrtausende die allerverschiedensten Inhalte aussprechen ließen. In allen Epochen, die eine figurale Kunst in Malerei oder Plastik hervorgebracht haben, gilt zwar das Ornament mit Recht als eine künstlerische Äußerung geringeren Ranges, doch gibt es Zeiten, in denen das Ornament das Gewicht einer vollgültigen künstlerischen Aussage hat und andere, in denen es Einblicke in die geistige Struktur der Zeit vermittelt, die die Aussagen der figuralen Kunst in verschiedener Hinsicht ergänzen und verdeutlichen können. Die Prähistorie ist mangels figuraler Denkmäler genötigt, ihre Fundgegenstände in erster Linie nach ihrem Ornament zu klassifizieren, aber selbst wenn das Ornament nur als Arabeske am Rande der Kunst zu gelten hätte, wäre daran zu erinnern, daß in den letzten Jahrzehnten der Erkenntniswert gerade der spontanen, unreflektierten Äußerungen kleinsten Maßstabes, die nicht durch einen ausdrücklichen Sinn belastet sind, immer deutlicher geworden ist. Aus der Rhythmik des Ganges, der Körperhaltung überhaupt, aus Mimik und Sprechweise lassen sich wichtige Aufschlüsse über die geistige und seelische Struktur eines Individuums gewinnen, und in der Handschrift äußert sich mit gleicher Deutlichkeit die persönliche Struktur des Schreibenden, wie die kollektive Stimmung seiner Epoche. Das Ornament ist aber der Schrift insofern verwandt, als auch auf seinem Gebiet ein konventionell gefestigter Formenvorrat gemäß dem Temperament eines Zeitabschnittes, eines bestimmten Ortes und eines, die konventionellen Formen

handhabenden Künstlers charakteristisch gehandhabt und dabei modifiziert wird. Selbst die ästhetische Wirkung figuraler Kunstwerke beruht primär in ihrer ästhetischen Formstruktur und nicht auf der inhaltlichen Bedeutung oder Naturnähe des Dargestellten — weshalb diese Naturnähe heute mit Recht nicht mehr als Maßstab des künstlerischen Wertes gilt und als solcher bekämpft werden muß, wie dies noch Alois Riegl in seinen bahnbrechenden und nur in diesem einen Punkt antiquierten Arbeiten tun mußte. Auf dieser Erkenntnis beruht die moderne abstrakte oder sonst naturferne Kunst — doch sind die dadurch aufgeworfenen Probleme der Beziehung zwischen den ästhetischen und den — nicht minder wichtigen — außerästhetischen Komponenten eines Kunstwerkes an dieser Stelle nicht zu erörtern.

Die folgenden Untersuchungen gelten ausschließlich der Struktur des Ornamentes, also den syntaktischen Beziehungen der einzelnen Teile zu einander und ihrer Rolle im ästhetischen Aufbau des Gegenstandes oder Bauwerkes, an dem sie auftreten. Es ist nicht beabsichtigt, Einzeluntersuchungen über die Herkunft, Lokalisierung, Datierung und Verbreitung einzelner Ornament-Motive anzustellen; die Ergebnisse solcher motivgeschichtlicher Forschungen sind vielmehr dankbar benützt als Grundlage zur Charakterisierung syntaktischer Zusammenhänge, die Blickrichtung geht vom Speziellen auf das Gemeinsame. Unser Thema verhält sich zur Kunstgeschichte etwa wie Linguistik zur Literaturgeschichte, und wie jene führt es überall vom Detail ins Grundsätzliche; wie das Wort Ergebnis und Mittel der Begriffsbildung zugleich ist, so bedeuten die ornamentalen und auf nächsthöherer Ebene die architektonischen Gliederungen eine Begriffsbildung im Sichtbaren.

Die anfängliche Einengung des Blickfeldes auf das Einzelne und Unscheinbare hat den Vorteil größerer Schärfe und Unvoreingenommenheit der Beobachtung; der Spielraum für willkürliche gefühlsbetonte Deutungen ist geringer als bei einer Betrachtung, die von vornherein von den Einheiten höherer Ordnung ausgeht, indem die innere Struktur des Kunstwerkes aufgezeigt wird, tritt dieses um so nachdrücklicher als organisches Individuum in Erscheinung[4].

3.

Jede geschichtliche Betrachtung der Kunst ist genötigt, von der griechischen Kunst auszugehen und dies sowohl aus historischen, wie aus methodischen Gründen. Alle europäischen und auch die neueren vorderasiatischen Völker

[4] W. Worringer »Abstraktion und Einfühlung«, 4 München 1916, S. 36: »Das absolute Kunstwollen, wie es sich am reinsten immer in der Ornamentik offenbart, wo das Inhaltliche den Tatbestand nicht verschleiern kann, —« und S. 66: »Es liegt im Wesen der Ornamentik, daß in ihren Erzeugnissen das Kunstwollen eines Volkes am reinsten und ungetrübtesten zum Ausdruck kommt.« »Sie müßte den Ausgangspunkt und die Grundlage aller kunstästhetischen Betrachtung bilden, die dann vom Einfachen auf das Komplizierte übergehen müßte.«

haben ihre Kunstformen in unablässiger Auseinandersetzung mit der antiken Formenerbschaft entwickelt; am griechischen Vorbild sind alle späteren Völker herangereift zur Entfaltung ihrer eigenen, wie immer unantiken Art. Mittelbar oder unmittelbar sind antike Schmuckformen, Bauformen, figürliche Formen im Verlauf der ganzen Kunstgeschichte dem Bewußtsein der Künstler stets gegenwärtig gewesen, als bewunderte Vorbilder in Epochen klassischer und klassizistischer Grundhaltung, als Ausgangspunkt für eigene, anders gerichtete Ausdrucks-Absichten im Mittelalter und im Barock, als Gegenpol der eigenen Bestrebungen im Jugendstil am Ende des neunzehnten und im ästhetischen Materialismus des zwanzigsten Jahrhunderts. Noch in ihrer Negation bildet aber die klassische Formenwelt die Wirbelsäule der europäischen Kunstentwicklung, und so gibt es keine andere Möglichkeit, die Kunstformen verschiedener Epochen unter sich zu vergleichen, als sie am gemeinsamen Nenner ihres Gehaltes an antiken Formvorstellungen zu messen und die spezifischen Veränderungen festzustellen, denen diese Formen unterzogen werden, nicht um ihre größere oder geringere Nähe zur Antike zum Maßstab des Wertes späterer Leistungen zu machen, wie das klassizistische Zeiten zu tun pflegen, sondern um ihren eigenen Standort von der gemeinsamen Mitte her um so schärfer zu präzisieren. Die Kunst des Mittelalters ist unbeschadet ihrer unvergleichlichen Kraft und Eigenart nicht im gleichen Sinn ein Elementar-Ereignis, wie die griechische Kunst. In dieser werden alle ägyptischen und vorderasiatischen Formen, deren sie sich in der orientalisierenden Epoche der Vasenmalerei und im Anfang der Figuralplastik ausgiebig bedient, sogleich einem eigenen, ausgeprägten Ausdruckswillen dienstbar gemacht und rasch vollkommen aufgesogen. Die griechische Kunst hat von Anfang an den Charakter des Originalen, selbst da, wo Form-Entlehnungen im einzelnen offensichtlich sind. Das Frühmittelalter erbt auf eine passivere Art von der Spätantike einen Anspruch auf Monumentalität, den es von sich aus noch gar nicht erhoben hätte, und einen hochdifferenzierten Formenvorrat, der das eigene Bedürfnis übersteigt.

Aus dem gleichen Grund kann die folgende Darstellung auch darauf verzichten, den Ursprung der einzelnen Motive ausführlicher hinter die griechische Antike zurück zu verfolgen; denn ägyptische, vorderasiatische und prähistorische Formen sind für das gestellte Thema nur insoweit wichtig, als sie in die griechische Kunst einmünden. Die zu betrachtenden Formen sollen in ihren verschiedenen Modifikationen gezeigt und mit Beispielen belegt werden, ohne daß dabei Vollständigkeit möglich, noch nötig wäre. Neben diesen, im Gegenstand der Betrachtung liegenden historischen Gründen zwingen aber auch noch methodische Gründe dazu, jede zusammenfassende Behandlung eines kunstgeschichtlichen Gegenstandes auf der Grundlage der Antike aufzubauen: der wissenschaftliche Wortschatz und Begriffsvorrat jeder europäischen Sprache wurzelt in der griechischen Philosophie,

so daß der Gegenstand irgend einer Untersuchung gar nicht anders als mit griechischen Maßstäben gemessen werden kann, und selbst die prähistorische und exotische Kunst macht hier keine Ausnahme; denn das Urtümliche, Undifferenzierte, Begrifflich-Komplexe ist für das europäische Denken nur formulierbar, als Gegensatz vom Bewußten, Entwickelten, also vom Griechischen her[5]. Ist erst einmal die Struktur der griechischen Formen — im vorliegenden Fall des griechischen Ornamentes — klargelegt, so lassen sich erst alle übrigen Formensysteme deutlich davon abheben, sie werden erst von diesem Hintergrund ihrerseits verständlich.

4.

Die einzelnen griechischen Formen interessieren in diesem Zusammenhang ausschließlich als ästhetische Tatbestände. Die Mitwirkung technisch-konstruktiver Faktoren bei der Entstehung bestimmter Architekturglieder soll damit keineswegs geleugnet werden[6] und ebensowenig ein ursprünglicher Symbolgehalt gewisser Bau- und Ornamentformen. Im vorliegenden Zusammenhang kann jedoch von diesen Hintergründen deshalb abgesehen werden, weil sie höchstens bei der Entstehung, nicht aber für die Verbreitung und das Nachwirken der griechischen Formen eine Rolle gespielt haben. Alle Bindungen nach der technischen Seite hat die griechische Architektur im Lauf des sechsten Jahrhunderts abgestreift, als die, wie wahrscheinlich gemacht wurde, aus einer prähistorischen Holz- und Lehm-Architektur stammenden Einzelformen des griechischen Tempels in den Steinbau übertragen wurden, wo ihre konstruktive raison d'être verloren ging[7], und soweit bestimmten Schmuckformen religiöse Symbolbedeutung anhaftete, erlosch diese in klassischer Zeit. Voraussetzungslos, nur auf Grund ihrer eigenen ästhetischen Evidenz, werden die griechischen Kunstformen zum Ausgangspunkt für die gesamte spätere europäische Kunst und breiten sie sich zuerst über die antike Ökumene aus: nicht als besonders vorteilhafte Konstruktionsweise, noch als Träger eines religiösen Symbolgehaltes. Vom fünften Jahrhundert

[5] »Alle seitherige objektive Kenntnisnahme der Welt spinnt an dem Gewebe weiter, welches die Griechen begonnen haben. Wir sehen mit den Augen der Griechen und sprechen mit ihren Ausdrücken.« (Jacob Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte, Einleitung.)

[6] Vergleiche hiezu Gottfried Semper »Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten« 1860—63. Eine ausgezeichnete Zusammenfassung von Sempers Lehre und ihre Abgrenzung gegen die noch heute umlaufenden Mißverständnisse gibt neuerdings Ernst Stockmeyer »Gottfried Sempers Kunsttheorie«, Zürich 1939. Der Zusammenhang zwischen der technischen Herstellungsart eines Gegenstandes und seiner Ornamentierung ist von Semper richtig gesehen, von Späteren aber in einer Weise überschätzt worden, die Semper nie gebilligt hätte.

[7] Über das Problem der Übertragung ursprünglich aus einer bestimmten Technik stammender Formen auf andere Materialien — Sempers »Stoffwechsel«, Stockmeyer a. a. O. S. 39 ff., dort auch das Zitat nach Conrad Fiedler »Schriften über Kunst«, Bd. II, S. 439: Semper habe gezeigt, daß deshalb die griechische Architektur die höchste Höhe erreicht, weil sie sich als reine Form aus den Fesseln der Abhängigkeit von den Bedingungen des Baustoffes langsam gelöst, so daß das Kunstwerk in der Anschauung die Mittel und den Stoff vergessen mache, wodurch es erscheine und wirke und sich selbst als Form genüge« (S. 9).

an werden sie zu freischwebenden, von allen, selbst von ihren nationalen Hintergründen losgelösten Denkformen und Vorstellungsformen, als solche, als Ausdruck einer neuen Bewußtseins-Stufe, haben sie weitergewirkt, und als solche sind sie hier zu betrachten[8].

Eine Formengruppe läßt sich aber nur dann von einem Stoff auf einen anderen übertragen, wenn sie in sich selbst ästhetisch so stark gebunden ist, daß sie sich von den technischen Bindungen an bestimmte Materialien ablösen kann, ohne durch das Abschneiden dieser äußern raison d'être den inneren Zusammenhang zu verlieren. Und wenn diese innere Festigkeit Jahrtausende überdauert, so ist daraus auf die Stärke der ästhetischen Bindung zu schließen. Die griechische Ornamentik ist hierin nur der Sprache selbst vergleichbar, die in ihrem festen Fortbestand und ihrer grammatikalischen Struktur ein solches Gerüst besitzt, das sie von der Willkür des Sprechenden unabhängig macht und dieser gerade durch ihre Objektivität zum Ausdrucksmittel dienen kann. Dieser quasi-grammatikalischen Struktur des griechischen Ornamentes gelten die folgenden Untersuchungen.

[8] Über die Ablösung der griechischen Kultur von der historischen Realität in der Zeit Alexanders E. Howald »Kultur der Antike« (Handbuch der Kulturgeschichte, Potsdam 1935), S. 64. »Für den Westen ist gerade dieses Sichhistorischwerden des Griechentums die eigentlich zentrale kulturelle Tatsache«, und S. 75, »Griechenland wurde eine ideelle Angelegenheit auf dem Boden des Geistes und damit die gewaltige Kulturmacht für Rom und für Europa«, nachdem Rom aus Griechenland »den letzten Rest Realität gesogen« hatte, ebendort S. 118 über die Kultur der augusteischen Zeit: »Gerade darum weil sie nicht tief und im eigenen Erdreich wurzelt, ist sie von ungeheurem propagandistischem Erfolge . . . Je abstrakter sie ist, um so größer ist ihre Wirkung, im Raum und in der Zeit.«

II.

SYNTAX DES GRIECHISCHEN VASENORNAMENTES

Vorbemerkung zu den Vasen-Beschreibungen

Die folgenden Vasenbeschreibungen betreffen das Verhältnis der verschiedenen ornamentalen Elemente untereinander, sowie das Verhältnis des Ornamentes zu den nicht ornamentierten Farbflächen auf der einen, zu den Tier- und Figurenfriesen und Bildfeldern nach der anderen Seite — also das, was man als die Syntax des Ornamentes bezeichnen kann. Wieweit damit zugleich die plastische Form des Gefäßes unterstrichen oder struktursymbolisch interpretiert wird, wäre eine Frage für sich, die nur gelegentlich gestreift wird. Es ist nämlich charakteristisch für die griechische Ornamentik, daß sie in höherem Grad als andere Ornamentsysteme objektiv und in sich geschlossen, das heißt von ihrem Träger unabhängig ist, im gleichen Sinn wie der Bau einer artikulierten Sprache nicht vom Sprechenden und von den jeweils ausgesprochenen Inhalten abhängt, so sehr er sich nur im Aussprechen eines Inhaltes durch einen Sprechenden manifestieren kann, sondern seine eigene, objektive Struktur besitzt, deren Handhabung ihrerseits zur Charakterisierung des Inhaltes wie des Sprechenden beiträgt.

Alles, was nicht zur Klarlegung dieser syntaktischen Verhältnisse dient, ist weggelassen, auch die Frage nach Datierung und Einordnung der einzelnen Vasen. Der Akzent liegt nicht auf dem, was die verschiedenen zeitlichen und regionalen Gruppen scheidet, sondern auf den gemeinsamen Zügen, durch die sie sich als Spielarten der einen griechischen Kunst erweisen; dabei zeigt sich, daß die ornamentale Syntax einheitlicher ist als der Formenschatz des Details.

Die Betrachtung der ornamentalen Syntax ist an keine chronologische Reihenfolge gebunden; sie hat vielmehr von jenen Beispielen auszugehen, an denen sie am deutlichsten sichtbar wird, von da kann man rückwärts nach ihren Anfängen, vorwärts nach ihrer weiteren Entwicklung Umschau halten. Solche Beispiele finden sich in der Vasenmalerei des siebenten und sechsten

Jahrhunderts, in einer Epoche, die an ihrem Anfang noch stark in der Tradition des geometrischen Stils steht, aber zugleich orientalisierende Elemente in Gestalt der quasi-pflanzlichen Lotus-Palmettenornamentik, der Tierfriese und figürlichen Friese und Bildfelder aufnimmt, während an ihrem Ende die figürlichen Darstellungen das Ornament schon fühlbar entwertet haben. In der Frühzeit des siebenten Jahrhunderts, wo sich die Ornamentierung der Vasen in stürmischer und uneinheitlicher Entwicklung aus Formen verschiedenster Art und Herkunft in stark wechselndem Verhältnis zusammensetzt, sind die Beziehungen im Entstehen zu beobachten, die in Zeiten eines ruhigeren Stilverlaufs mit gefestigtem Formbestand selbstverständlich erscheinen und eben deshalb einer Analyse schwerer zugänglich sind.

Abstrakt-geometrische Formen und belebt-naturalistische Formen sind die Pole, zwischen denen sich die griechische Vasen-Ornamentik abspielt, wobei »naturalistisch« lediglich die Richtung auf die Erfahrungsformen der Natur im Gegensatz zur Richtung auf die abstrakte Form bezeichnen soll, nicht aber eine unmittelbare Naturähnlichkeit im modernen Sinn.

Die ägyptische Kunst zeigt, daß Formen beider Art nebeneinander auftreten können, ohne weiter aufeinander Bezug zu nehmen. Figuren und Pflanzen in Relief und Malerei werden von geometrischen Friesen gerahmt oder erscheinen als Einlagen, umgeben von geometrischen Formen — aber es wird keine Spannung, das heißt bewußte Bezugnahme zwischen beiden Formengruppen fühlbar. Alabaster-Gefäße werden als halbgeöffnete Lotusblumen gebildet, Säulenkapitelle als Lotusblüten, Lotusknospen, Palmenfächer usw.; aber dabei werden Naturformen auf eine direkte, eigenartig hemmungslose und unübersetzte Art direkt in die Architektur übernommen. Auch kommt es hier zu keiner Auseinandersetzung zwischen abstrakt-stereometrischer Architekturform und Pflanzenform, es gibt keine vorbereitenden und überleitenden Zwischenformen, der Unterschied bleibt stumpf, er wird nicht zum bewußten Gegensatz. Die eigentümliche Glätte und Nacktheit, das orientalisch-knochenlose der ägyptischen Architektur und Ornamentik hat hier seine Wurzel, doppelt auffällig bei der Wucht der Proportionen und den gigantischen Ausmaßen der Formen.

Gegenüber allen anderen Ornamentsystemen ist es ein grundsätzlich neuer und für die europäische Kunst bis auf den heutigen Tag entscheidender Zug, daß in der griechischen Kunst die verschiedenen Formengruppen, die zudem aus den verschiedensten Quellen stammen, in eins zusammen gesehen werden. Formen, die nach Art und Herkunft nichts miteinander zu tun haben, werden als mögliche Gegensätze gesehen — was zur Voraussetzung hat, daß sie unter einem Oberbegriff zusammengefaßt werden; abstrakte und naturalistische Formen werden dialektisch gegeneinander ausgespielt, und dadurch erscheint einerseits die organische Welt als höchste Steigerung der anorganischen, d. h. sie hat an deren abstrakter Gesetzmäßigkeit teil, anderseits steht

auch noch die anorganische Formenwelt durch viele Zwischenstufen mit der belebten in Verbindung und hat an deren Vitalisierung teil — beides zusammen aber ist die Voraussetzung für den Begriff der anthropomorphen Proportion — die Kern-Idee der klassischen Kunst.

Einer, an ausgewählten Beispielen verschiedener Vasengattungen entwikkelten Systematik ließe sich entgegenhalten, daß diese schon an nächstverwandten Stücken der gleichen Gattung nur teilweise oder gar nicht eingehalten werde. Nun zeigt sich aber, daß es die auch sonst, z. B. in der Figurendarstellung, qualitätvollsten Stücke sind, die die Syntax am strengsten einhalten, und daß auch an flüchtig bemalten Stücken fast immer noch Spuren davon nachweisbar sind. Auch ist verständlich, daß es einen handwerklich arbeitenden Maler reizen mußte, die Monotonie der Arbeit dadurch zu beleben, daß er seine ornamentalen Kompositionen variierte, selbst wenn er wußte, daß die Änderung keine Verbesserung bedeutete.

Ein solches allgemeines Abwechslungsbedürfnis ist unverkennbar, wenn etwa auf chalkidischen Vasen von zweizoniger Komposition das in die breite Bildzone gehörige Tierpaar zu seiten eines Palmettenkreuzes in die Schulterzone versetzt wird, und der dorthin gehörige Reiterfries in die Bildzone[1], oder wenn die Bildzone mit Palmettenkreuz und Fabelwesen einfach verkleinert als Schulterfries wiederholt wird, wodurch ein orientalisierend-spannungsloses Teppichmuster entsteht[2].

In anderen Fällen hat die Umstellung oder die Auslassung von Friesen den Sinn einer betonten Pikanterie, so z. B. wenn nur der Friessatz des untern Vasenteils vollständig, die Zone aber, wo man den Figurenfries erwartet, schwarz ist[3]. Solche Synkopen gibt es auch innerhalb des Motivbestandes der Figurenfriese: wenn z. B. das Palmettenkreuz einfach weggelassen wird, zu dessen Seiten sich die Fabelwesen normalerweise symmetrisch aufbauen, so daß sich nun Sphinx und Gockel plötzlich in hieratisch-heraldischer Pose Aug in Auge gegenüberstehen, so hat das zweifellos schon zu seiner Zeit komisch gewirkt[4].

Da es im folgenden nicht auf Farbnuancen ankommt, ist bei zweifarbigen Vasen der Tongrund stets mit Rot, der Firnis mit Schwarz bezeichnet, auch wo ersterer im Einzelfall ledergelb oder grünlich, letzterer braun oder violettbraun ist.

---

[1] So z. B. Rumpf, Chalkid. Vasen Taf. 67 = Louvre E 794.
[2] Z. B. Rumpf Taf. 66 = Ashmolean Mus. 191 und Rumpf 38 Taf. 71 = Österreich. Mus. 219.
[3] So z. B. in Psykter Kopenhagen 115 = Rumpf Taf. 118.
[4] Amphora Rumpf Taf. 90 = Ermitage Inv. 1312.

Die Kykladen-Amphora mit dem Hirsch

Stockholm Nr. 1 (Buschor GV 71, Merlin Taf. 8a)

Das ornamentale Thema ist scheinbar einfach: geschlossene Farbflächen, Strich- und Reifengruppen ohne inhaltliche Bedeutung; im Schulterfeld ein großer weidender Hirsch. So macht diese Vase das Verhältnis zwischen dem figuralen und dem geometrischen Element durchsichtig wie kaum eine andere.

Die begrenzenden Profile von Vasenlippe und Vasenfuß sind schwarz, desgleichen Henkel und Halsgelenk, die untere Hälfte des Vasenbauches und die obere des konischen Fußes. Alle plastisch differenzierten Formen und wichtigen Gelenkpunkte sind also schwarz, und deshalb erscheint Schwarz als die Grundfarbe der Vase; rot sind die Zierstreifen, das Zusätzliche, Differenzierte — technisch ist es natürlich umgekehrt. Ausgangspunkt der ornamentalen Differenzierung ist der Ansatz des Fußes am Vasenkörper, von hier aus ist die Ornamentfolge nach oben, am Fuß nach unten abzulesen.

In Zweidrittel-Höhe des schwarzen Vasenbauches blitzt ein heller Ring auf, als erstes, energisches Zeichen der Differenzierungsbereitschaft. Nach unten, im schwarzen Teil des Fuß-Konus, antwortet ein heller Ring in gleicher Stellung, gedämpfter infolge seiner geringeren Breite und seiner merklichen Verschiebung gegen die Mitte der schwarzen Zone, so daß die Teilung an Spannkraft verliert. Um die größte Ausladung des Vasenkörpers ist eine hohe Zone dicht gereihter linearer Reifen gelegt, ein längsschraffiertes breites Band, so breit wie das obere Drittel des schwarzen Teiles einschließlich der angrenzenden hellen Reifen. Infolge der großen Zahl, Feinheit und dichten Reihung werden die vierzehn Linien nicht einzeln wahrgenommen, die Zone wirkt als Mittelton zwischen Hell und Dunkel — als »Grau«, neben dem Hell und Dunkel über ihre bloße Gegensätzlichkeit hinaus erst zur sinnlichen Qualität von Farben aktiviert werden, indem sie rein als Farben aufeinander Bezug nehmen, ohne an inhaltlich betonte Formen gebunden zu sein. Die kontinuierliche Fläche des Schwarz zersetzt sich, indem sie sich mit Rot-Elementen mischt, wir bezeichnen dies als diffuse Differenzierung.

Dann erscheint in der Schulterzone mit einer gewissen strahlenden Plötzlichkeit die Figur des Tieres fast blendend auf hellem Grund. Im Entscheidenden vertritt sie die Farb-Partei des Schwarzen, und das bindet sie an die dunklen Teile — also an die Grundfarbe der Vase, ans Undifferenzierte, und dies unbeschadet des unvergleichlichen Nachdruckes, mit dem sich diese einzige belebte Form vom geometrischen Ornament abhebt. Die Figur des Hirsches ist auf den ersten Blick überschaubar, und doch enthält sie ein kunstvolles Raisonnement zwischen schwarzflächigen und linearen Formelementen. Im Bereich des geometrischen Ornaments haben diese den Charakter von Gegensätzen, hier allein, in den überschlanken Beinen des Tieres werden lineare Formen unmittelbar aus den flächigen abgeleitet, damit bildet

die Tierfigur eine Art Gelenk zwischen der Formenklasse der Flächen und der der Linien. Der schwarze Ring um den Halsansatz der Vase geht an Breite betont zusammen mit den Schwarzelementen des Tierkörpers, nur sind dessen Flächen in ihrer Substanz veredelt durch eine feine Punktierung, heraldisch »verwechselt« rot in Schwarz und schwarz in Rot. Die ausschreitenden Beine des Hirsches bilden die Grundfigur eines M, die in der Frontalansicht vollkommen mit der Richtung der Henkel zusammengeht, während der Umriß von Hinterfuß zum Kopf die Rundung des Vasenkörpers nachzeichnet; somit finden sich alle Form- und Farbelemente des Gefäßes in dieser Tierfigur vereinigt zum Ausdruck eines belebten Wesens, wodurch rückwirkend auch die einzelnen, auf geometrischer Stufe verharrenden Teile an dieser Belebtheit Anteil bekommen.

Gegen den schwarzen Ring im Halsansatz vermitteln vom Bildfeld her drei lineare Reifen. Darüber, auf der zylindrischen Fläche des Halses, zittert die Vitalisierung des Bildfeldes verhalten nach, ins Geometrische abklingend. Denn durch die rahmenden Reifen-Dreiergruppen ist die Zone der vertikalen Zitterlinien als Bildfeld charakterisiert, ihre Vibration ist der Punktierung des Hirschkörpers verwandt, und ihre Vertikalität nimmt zugleich auf die seitliche Rahmung des Bildfeldes Bezug. Zuoberst folgt ein linearer Zickzackfries, in dem die Schreitbewegung des Hirsches aufgenommen und im Abstrakten zu einem umlaufenden Band systematisiert wird.

Am Konus des Fußes spiegelt sich das gleiche ornamentale Programm auf eine stark abgekürzte und gedämpftere Art. Schon die spannungslosere Teilung der schwarzen Zone durch den einen hellen Ring läßt ein rascheres Erlahmen des Ablaufs erwarten, zu dem der verfügbare Raum zwingt. Es folgt, als Abkürzung des Bildfeld-Motivs, eine Wellenlinie zwischen einfassenden Reifen, die die Reifenscharen am Vasenkörper andeutend vertreten, während die Wellenlinie selbst an die Belebtheit des Hirsches, an die Zitterlinien des Halses und den Zickzackfries zugleich erinnert, als letzte Reprise der Vitalisierung. Zuletzt folgt als Gegenstück zur Lippe der schwarze Fußring.

Die Entstehung einer belebten Form aus dem Ungeformten, das Bewußtwerden einer klar umrissenen Formvorstellung aus dem Halbbewußten ist vielleicht nie deutlicher sichtbar gemacht worden. Neben dem geometrischen Ornament wirkt das Erscheinen des Tieres wie das endliche Erklingen eines Akkordes aus dem diffusen Summen der stimmenden Instrumente.

Der Krater des Aristonothos

Rom, Konservatorenpalast (Buschor GV 53; Pfuhl MZG 64, 65; Merlin Taf. 11)

Die Kykladen-Amphora mit dem Hirsch hat eine überaus aristokratische Haltung; zwar ist das Tier und seine Einfügung in eine lückenlos strenge ornamentale Rechnung für das siebente Jahrhundert eminent modern, aber dieses Neue wird mit so überlegener Selbstverständlichkeit vorgetragen, daß man das starke Vorherrschen geometrischer Motive für konservativ halten könnte.

Anders ist die Tonart des argivischen Kraters mit der Töpfersignatur des Aristonothos. Hier herrscht eine muntere, ans Derbe grenzende Volkstümlichkeit in Form und Bemalung. Schon der Formenschatz ist ein anderer; es fehlt zwar nicht an Erinnerungen an den geometrischen Stil: die Strichgruppen der Lippe, der Würfelfries, die Reifen des Fußkelches sind geometrische Motive, und die Figuren mit den schlanken Hüften und keulenförmigen Schenkeln und Waden sind unverkennbare Enkel der geometrischen Vorfahren; daneben treten aber neue Motive auf: die aus Ägypten entlehnten Fuß-Strahlen, die orientalisierende Bildung der Köpfe, neu ist aber vor allem die von allem Geometrischen abweichende Ponderierung der einzelnen Teile, das entscheidende Vorherrschen der Figurenzone, die nun den Maßstab alles Übrigen diktiert, und ihre Loslösung aus dem unmittelbaren Zusammenhang eines geometrischen Ornamentsystems, in das der Hirsch des vorigen Beispiels eingebaut blieb. Um so wichtiger, daß sich trotzdem die gleichen syntaktischen Beziehungen zwischen figürlicher Darstellung und Ornament aufzeigen lassen.

Das Vorherrschen des Figürlichen zwingt dazu, die Analyse mit ihm zu beginnen, wobei einzig von der Seite mit der Blendung des Polyphem die Rede sein soll, da die etwas wirre Seeschlacht der anderen Seite eher die Zerlösung eines geometrischen Bildschemas, als den Aufbau eines neuen zeigt.

Vier von den acht Figuren sind des offensichtlichsten in ein geometrisches Rautennetz einbeschrieben, dessen Ecken durch Punktkreise ausdrücklich markiert sind. Um so schlagender wirken die Ausnahmen: der liegende Polyphem rechts und Odysseus links, der mit einem energischen Tritt gegen die das Bildfeld rahmende Senkrechte dem Stoß Nachdruck verleiht, was vielleicht schon zu seiner Zeit burlesk wirkte. Durch den waagrechten Pfahl, den die vier Siebenschwaben halten, wird innerhalb des Bildfeldes eine Zonenteilung angedeutet, wie wenn man vor der Kühnheit, die Hälfte der Gefäßhöhe mit der Figurenzone zu füllen nachträglich erschrocken wäre. Durch ihre Überschneidungen an Händen und Füßen bilden die vier Hauptfiguren eine Art lockeres Geflecht aus spitz zulaufenden Dreiecksflächen, das hinsichtlich seines Bewegungsgehaltes an ein Lotus-Palmettengeschling erinnert.

Von den beiden folgenden Linienreifen erscheint der obere als Fußlinie der Bildzone, der untere als Grenzlinie des Würfelfrieses. Zunächst ist jedoch der Strahlenkelch über dem Fußansatz zu betrachten. Das Motiv ist ägyptisch, doch erscheint es hier sogleich in einer, auf den Einzelfall zugeschnittenen Sonderform. Zwischen die breiten und großen und dementsprechend locker gereihten schwarzen Strahlen sind Füllformen eingelegt, die man als zwei keulenförmige konturierte Palmettenblätter mit Zwickelspitze deuten kann, doch kann man auch die schwarzen Formen allein ins Auge fassen, dann erscheinen sie als Lanzenspitzen auf hohem Schaft, von denen nach beiden Seiten bogenförmige Stege zu den Fuß-Strahlen abzweigen, in unverkennbarer Bezugnahme auf den Figurenfries: die dunklen Dreiecke der Strahlen sind etwas massiger, dafür seltener, und noch strenger gereiht als die aus Dreieckflächen aufgebauten Figuren und die von der Lanze abzweigenden Bogen sind ganz so linear und beschreiben die gleiche Geste wie die Arme der Figuren. Die Flächenelemente und Bewegungselemente der Figurenzone wiederholen sich also in der Zone der Fußstrahlen, reduziert auf die Ebene unbelebter, jedoch immerhin noch spezieller und bewegter Formen.

Zwischen beiden Zonen liegt der Schachbrettfries. Das Motiv stammt aus dem geometrischen Stil, aber der ungewöhnlich derbe Maßstab der Würfelung kann nur aus dem Zusammenhang mit den anderen Ornamentzonen dieses Kraters verstanden werden. Die Schwarzfläche der Würfel ist aufs sorgfältigste abgewogen sowohl zu den Fußstrahlen wie zum Figurenfries, sie steht an Masse genau zwischen beiden, sie zeigt die gleiche derbe Hell-Dunkel-Verteilung, nur sind die Farbflächen jetzt aus jedem Gegenständlichen und organischen Bedeutungszusammenhang gelöst, sie werden absolut gesetzt und im völlig Abstrakten gegeneinander verrechnet. Die Differenzierung, die bis zur Ausscheidung figuralen Ornamentes ging, ist hier auf ihr Minimum, ins Diffuse herabgestimmt, und damit erscheinen die Figuren auch an diesem Beispiel mit dem Vasengrund selbst in Beziehung gesetzt, sie sind nicht von außen angetragen, sondern erscheinen als Emanation des Vasenkörpers, als die höchste Ausprägung der gleichen Formbereitschaft, die sich dumpfer in der Würfelung des Schachbrettfrieses und in den Fußstrahlen äußert.

Der zweireihigen Würfelzone antwortet mit unverkennbar ähnlichem derbem Helldunkel-Kontrast gleichbreiter Reifen die Hohlkehle des Fußes: hier ist auch noch die Differenzierung nach der Waagrechten aufgegeben, die der Würfelfries aufweist, und im breiten schwarzen Fußring ist das Kontinuum der undifferenzierten Schwarzfläche erreicht.

Die ornamentale Rechnung wäre aber unvollständig, würde nicht auch noch die lineare Formkomponente der konturierten Köpfe ihre ornamentale Systematisierung finden. Sie spielt sich in der Figurenzone selbst und un-

mittelbar darüber auf der Lippe ab, denn diese Elemente haben so kleinen Maßstab, daß der Zusammenhang verloren ginge, wenn sie nicht in nächster Nähe gebunden würden. Die Punktkreise zwischen den Figuren systematisieren durch ihre regelmäßige Verteilung die lineare Form-Komponente genau im gleichen Sinn wie der Schachbrettfries die flächenhafte Komponente, und außerdem haben diese Kreise eine kaum nur zufällige Ähnlichkeit mit den Augen der Figuren: wie die Flächen der Körper in den Fußstrahlen und Würfeln ihre Entsprechung in absoluter, geometrischer Form finden, so wird das Auge in diesen Kreisen geometrisiert. In den Strichgruppen der Lippe endlich wird das lineare Element absolut gehandhabt, es bildet für sich allein eine Reihe, die immerhin im Maßstab ihrer Rhythmisierung noch zu erkennen gibt, daß sie im Zusammenhang mit der Figuren-Reihe abgelesen sein will.

Auch hier ist also jedes einzelne Formelement in die ornamentale Rechnung eingebunden.

Der Burgon-Krater

London, Brit. Mus. A 535 (Buschor GV 47; Pfuhl MZG III 82)

Frühattisch. Der wuchtige, halb eiförmige Kessel mit knappen waagrechten Henkeln an der breitesten Stelle nahe der Mündung erscheint durch die Bemalung in drei Zonen gegliedert; davon ist nur die unterste ausdrücklich ornamental begrenzt, die Trennung im oberen Drittel ist durch die waagrecht vorgestreckten Löwenpranken lediglich angedeutet, wie vorhin am Aristonothos-Krater durch den waagrechten Pfahl. Der Eindruck ist beherrscht durch die riesigen, die beiden oberen Drittel füllenden affrontierten Löwen zu seiten eines als Motiv verkümmerten Palmettenbaumes in Gestalt einer graphisch energischen Volutenpalmette. Die Bestien sind massig und zierlich zugleich: ihre großen, hundeschnäuzigen Köpfe sitzen an mächtig schwarzflächigen Hälsen und Vorderkörpern, die sich nach hinten rasch zuspitzen. Daß sie die, durch die waagrechten Vorderpranken markierte Zonenteilung überschneiden, läßt sie doppelt kolossal erscheinen. Das derbe geometrische Füllornament ist locker und frisch in die verfügbaren Felder gesetzt, es besteht aus flächigen Rautenmustern und linearen Mäanderkreuzen, vom oberen Rand hängen drei Hakenspiralen wie Locken ins Bildfeld, außerdem punktgefüllte Dreiecke. Hier erscheinen also alle Form-Elemente, aus denen sich die Löwenfiguren zusammensetzen, einzeln, sozusagen absolut gebraucht: das lineare Element der im Kontur gezeichneten Köpfe in den Mäanderkreuzen, die Schwarzflächen in den Rauten, die noch besonders in den Zähnen ihre Entsprechung finden, die Voluten der Palmette, der Schwänze und Zungen in den Volutenhaken und sogar die punktgefüllten Lefzen in den gepunkteten Dreiecken.

Die Löwen stehen auf einem beidseits von drei linearen Reifen gesäumten Fries von Winkelhaken, in dem das kleinformatige geometrische Füllornament seine Systematisierung findet, das unterste Drittel des Vasenkörpers ist die Zone der Fußstrahlen. Locker gereihte, schlanke Dreieckspitzen strahlen von der Hohlkehle des Fußansatzes gegen oben, abwechselnd schwarzflächig und nur kontuiert, womit sie ihrerseits den Wechsel von Fläche und Konturierung in den Löwen aufnehmen — denn anders wäre die Verschiedenheit nicht verständlich. Die ausgefüllten Strahlen entsprechen zudem an Maßstab, Farbvolumen und Schlankheit völlig den Löwenbeinen, mit denen sie auch noch in der Richtung zusammengehen; den konturierten Strahlen antworten die spitzen Unterkiefer der Löwen. Auf noch tieferer Differenzierungsstufe wird der Wechsel zwischen Fläche und Konturierung aufgenommen vom Fries um den Mund des Gefäßes: breitere helle wechseln mit schmäleren dunklen Feldern, nach Form und Funktion ein alternierender Muldenfries, ohne die Halbrundendigung und Konturierung der einzelnen Mulden. In der eigentümlich wabenartigen Marmorierung der Henkel vermischt sich Schwarz und Rot im gänzlich Formlosen: das Thema des Gegensatzes zwischen schwarzflächigen und konturierten Formen wird also durch alle Differenzierungsstufen gewissermaßen durchkonjugiert, und ohne eine künstlerisch-bewußte Durchführung dieses Themas ist die Komposition nicht denkbar. Strahlen - Löwen - Fries verhalten sich zueinander etwa wie die Triglyphen zu den Figuren-Metopen zu den Mutuli eines Gebälks — es ist eine durchsichtige und konsequente Rechnung, in der alle Teile bei großer thematischer Freiheit ornamental fest gebunden sind, es ist kein Glied zu wenig und keines verdoppelt.

Im ganzen gesehen scheinen die Löwen von den Henkeln her ins Bildfeld auszustrahlen, d. h. umgekehrt gesehen: das Feld auf die Henkel zu beziehen, dies und die Strenge des ornamentalen Kalküls gibt dem Gefäß eine wuchtige Größe und ernste Festigkeit, die seine etwas weiche Form allein nicht hätte.

Figurales und geometrisches Ornament

Die drei beschriebenen Beispiele aus der ersten Hälfte des siebenten Jahrhunderts haben gezeigt, mit welcher Sorgfalt die figürlichen Darstellungen zu dem geometrischen Ornament in Beziehung gesetzt werden. Die einzelnen Flächen- und Linien-Elemente, die in den Figurenzonen zur Charakterisierung belebter Wesen und bewegter Szenen dienen, werden ausführlich aus geometrischen Formen geringerer Differenzierungsstufe über höher differenzierte abstrakte Formen entwickelt. Oder umgekehrt, wenn man von der organischen Form als der primär gewollten ausgeht: die einzelnen Form-

elemente, aus denen sie sich zusammensetzt, werden einzeln als ästhetische Komponenten aus der Komposition herausgelöst und für sich allein zu geometrischen Friesen systematisiert, ungefähr so, wie man die einzelnen Steinchen aus einem figürlichen Mosaik herauslösen könnte, um aus den Würfeln gleicher Farbe geometrische Muster zusammenzusetzen.

Es handelt sich bei dieser Beziehung zwischen figuraler Darstellung und dem Ornament geometrischer Ordnung um viel mehr als um eine äußerliche Rücksichtnahme der Teile, wie sie etwa bei jedem geschickt gerahmten Gemälde zwischen Leinwand und Rahmen besteht. Ästhetisch hat diese Beziehung eine vollkommene Bindung der Figuren an den Vasengrund zur Folge, denn die organischen Formen entwickeln sich vor den Augen des Betrachters aus der undifferenzierten Oberfläche der Materie. Und hinter diesem ästhetischen Raffinement steht die spezifisch griechische Auffassung von der Einheit der organisch belebten und der unbelebten Natur, in welcher die abstrakte Bewegung geometrischer Figuren und die pflanzliche, tierische und menschliche Vitalisierung organischer Formen nur graduell verschiedene Stufen der gleichen Belebtheit sind. Zugleich äußert sich in diesen ornamentalen Bezugnahmen die spezifisch griechische intellektuelle Wachheit, die sich dieses Verwandtschaftsverhältnisses dadurch versichert, daß sie es sich an Hand der Ornamentik mit geradezu rechnerischer Präzision vordemonstriert — und dies am ausführlichsten gerade in der Epoche, in der man es vielleicht am wenigsten erwarten würde. Nämlich nicht in Zeiten eines gefestigten Formbestandes, etwa des geometrischen Stils des achten oder des schwarzfigurigen des sechsten Jahrhunderts, sondern in der krisenhaften Zeit des Übergangs vom geometrischen Stil zum orientalisierenden, wo sich eine feste Konvention zerlöst und eine neue sich noch nicht gebildet hat, wo die ganze Ornamentik in Fluß gerät und fremde Formen breit einströmen, so daß eine gewisse Zerfahrenheit in der Zusammenordnung der heterogenen Elemente gerade zu dieser Zeit verständlich wäre. Derartiges ist auch wirklich an vielen Stücken geringerer Qualität zu beobachten, um so schwerer fallen jene Stücke ins Gewicht, an denen trotz uneinheitlichem Motivbestand die ornamentale Syntax aufrecht erhalten wird. Es lohnt sich deshalb, in folgendem das ornamentale Kalkül einiger reicher entwickelten Beispiele durchzurechnen.

Nullpunkt der Differenzierung ist stets das Kontinuum des Grundes, der ununterbrochenen schwarzen oder roten Farbfläche. Die nächste Stufe ist die der diffusen Differenzierung: die homogene Fläche wird mit kleinteiligen Partikeln der Gegenfarbe durchschossen, ohne daß es dabei zur Ausscheidung einzeln isolierbarer Formeinheiten mit gegenständlicher Bedeutung käme — hiezu gehören lineare Reifenzonen, Strichgruppen, Schachbrettfriese, überhaupt ornamentale Texturen jeder Art. Es folgt die Stufe der abstrakt-

geometrischen, zwar anorganischen, aber einzeln faßbaren, sozusagen nominalen Figuren wie Rauten, Mäanderkreuze, Mäanderfriese, Spiralkreuze und -friese, Rosetten, Kreise usw. Von dieser Stufe aufwärts erscheint eine mehr oder weniger deutliche vitalistische Innervierung als das principium individuationis, auf ihrer niedersten Stufe in Spiralhaken, Palmetten, Voluten in mehr oder weniger ausgesprochen pflanzlicher Gestalt, in ihren höheren Individuierungs-Formen in der Gestalt von Mensch und Tier. Dabei gehen alle diese Individuations-Grade durch Zwischenstufen ineinander über — im »Wappenschema« der affrontierten Tiere beherrscht zum Beispiel das geometrische Ordnungsgesetz auch noch die organischen Formen, umgekehrt hat diese Lückenlosigkeit der Stufenfolge die Wirkung, daß die organische Belebtheit auch noch auf die geometrischen Formen zurückstrahlt, sobald diese Bewegungselemente enthalten.

Rhodische Kannen

Die Beziehungen des figürlichen Ornamentes zu den geometrischen Ornamentzonen sowie zu dem das Figurenfeld selbst durchsetzenden geometrischen Füllornament sind besonders durchsichtig an den weißgrundigen rhodischen Kannen der Kamiros-Gattung; wir fügen ihre Betrachtung hier ein, um die komplizierter gebauten frühattischen und altattischen Vasen später in Zusammenhang betrachten zu können.

In kaum einer anderen Vasengruppe des orientalisierenden Stils gibt es bei ziemlich einheitlichem Motivbestand so große Verschiedenheiten in seiner Handhabung. Ein Teil der Vasen reiht bis sechs Tierfriese spannungslos übereinander, wobei geometrisch-ornamentale Friese eine untergeordnete Rolle spielen, andere geben eine dialektische Auseinandersetzung zwischen der figürlichen und der geometrischen Ornament-Gruppe von einer Vollständigkeit und zugleich Knappheit des Kalküls, die sich mit Attischem messen kann.

Kamiros-Kanne in Kopenhagen

Inv. Nr. 5604 (Pfuhl MZG III 114)

In erster Linie wirksam ist der elementare Gegensatz zwischen den weißgrundigen Figurenzonen und dem schwarzen Kontinuum an Mündung und Fuß. Schwarz erscheint auch hier nicht als eigens angebrachter Schmuck, sondern als die von vornherein gegebene Farbe des Vasenkörpers wie bei der Stockholmer Amphora mit dem Hirsch. Anders in den beiden breiten Reifen

um die Körpermitte: hier tritt das Schwarz in aktivierter Form auf, es begrenzt sich beidseits ausdrücklich selbst, was die begleitende Konturlinie unterstreicht, ein aktives Element liegt auch darin, daß beide Streifen gleich breit sind, und vor allem in dem die Streifen trennenden Haken-Mäander, der als zweitdunkelste Zone der ganzen Ornamentierung an betontester Stelle die Farbparteien Schwarz und Weiß im Abstrakten gegeneinander verrechnet. Es ist die Funktion des Schachbrettfrieses am Aristonothos-Krater, eine diffuse Zone, in der beide Farben gleich schwer sind, keine ist ausdrücklich »Form«, keine »Hintergrund«.

Der eigentliche Figurenfries auf der Schulter besteht aus locker verteilten, vergleichsweise großen Schwarzflecken von abwechslungsreichen, bewegten Formen: breite Flächen stehen neben überschlanken oder spitzen sich plötzlich ins Lineare zu — mit jenem lebhaften, typisch griechischen Esprit, wie er sich schon an den Figuren der geometrischen Zeit äußert, während er den hieratisch-trägen orientalischen Tierfriesen grundsätzlich fernliegt. Diese selbst schon bewegten Schwarzflächen sind durchsetzt und umspielt von kleinteiligen linearen Elementen, zum Teil sind sie in Gestalt von Pranken, Hufen, Augen, Ohren, Flügel-Federn den Tierkörpern unmittelbar eingebaut, wo sie in den nur konturierten Köpfen ihre höchste Ausprägung finden; zum Teil tritt das lineare Element selbständig auf in Gestalt von Kreisen, Rosetten, Hakenkreuzspiralen, die die Zwischenräume zwischen den Tieren füllen. Die Flächen- und Konturelemente werden dadurch fest aneinander gebunden, daß auch im Tierfries an einigen Stellen die Schwarzflächen konturiert werden — wie die beiden schwarzen Bandstreifen — so z. B. die Flügelschulter der Sphinx und ihre Vorderpranken, oder der Bauch der im Tierfries üblichen Rehe, Gazellen, Böcke.

Den Schwarzflecken des Figurenfrieses antworten in der untersten Zone ebenso große, ebenso locker verteilte und kühn geschwungene Lotusblüten, regelmäßig abwechselnd mit Lotusknospen. Hier ist nun jede Farbfläche konturiert: Wie an die Stelle der beweglichen und verschiedenen Tiere im Schulterfries die regelmäßige Alternanz gleicher, ortsgebundener Einheiten getreten ist, so ist nun auch der bunte Wechsel zwischen unkonturierten Schwarzflächen, bloßer Konturzeichnung und konturierten Flächen zugunsten einheitlich konturierter Schwarzflächen aufgegeben: die im Figurenfries frei spielenden, mehr oder weniger an die gegenständliche Bedeutung der dargestellten Figuren gebundenen Formelemente sind im Lotusfries ornamental gebunden und ins Abstrakte stilisiert, wenn auch nicht bis ins Völlig-Geometrische der später an dieser Stelle kanonisch werdenden Fußstrahlen. Wie die plastisch-bewegte Kleeblattmündung gewissermaßen die Aristie des Schwarzen ist, so die Lotus-Zone die Aristie des Weißen, das hier eindeutig als Grund erscheint, von dem sich das Ornament schwarzfigurig abhebt,

ohne daß lineares Füllornament dieses Verhältnis verunklärt — an dieses erinnern nur noch die stielartigen Striche über dem Fußring.

Im Lotusfries wird nur die flächige Komponente des Figurenfrieses aufgenommen; die linearen, kleinförmigen Elemente finden ihre Systematisierung in den oberen Zonen. In Gestalt des Füllornamentes verselbständigt sich dieses Element zunächst von den Tierfiguren, dann folgt, als oberer Saum der Schulterzone, ein mit Querlinien schraffiertes Band, das für diese Ornamentgruppe das gleiche bedeutet was das schwarze Streifenpaar und der Mäander in Gefäßmitte für die schwarzen Farbflächen: eine diffuse Zone, den Durchgang durch den Nullpunkt der Differenzierung, jenseits dessen die Differenzierung auf unpersönlich-abstrakter Ebene wieder auflebt — hier in Gestalt des Metopenmäanders um den Hals. Die mit den Mäanderwindungen abwechselnden geviertelten punktgefüllten Quadratfelder bauen die verwandten, doch vage schweifenden Formelemente des Füllornaments in eine streng geometrische Ordnung ein, im ganzen verhält sich diese Mäander-Zone zu den linearen Komponenten wie der Lotusfries zu den schwarzflächigen Komponenten des Schulterfrieses: beides ist eine Systematisierung der betreffenden Elemente, nicht bis zur völlig geometrischen Reihung gleichartiger Glieder — diese erscheint nur einen Augenblick lang in den diffusen Zonen — aber bis zur Alternanz gleichartiger Einheiten. Der Schulterfries — die Zone höchster Individuierung — wird nach seinen verschiedenen ornamentalen Komponenten zerlegt, und diese werden einzeln zu Ornamentfriesen systematisiert und in eine Ordnung niederen Grades eingebunden.

Indem die Bindung des kleinförmig-linearen Elementes in Gestalt eines Metopenmäanders erfolgt, wird zugleich eine Verflechtung mit dem Schwarzflächen-Kalkül gewonnen, durch Vermittlung des Hakenmäanders in der Gefäßmitte: wirkt der große, dem Füllornament nahestehende Mäander des Halses eindeutig als schwarze Linienzeichnung auf weißer Fläche — und damit als »Figurenzone«, so ist dieses Verhältnis im Hakenmäander gewollt zweideutig, hier werden nicht bestimmte Formen systematisiert, sondern wird Weiß und Schwarz ganz im Fundamentalen verrechnet. Zugleich bildet der Metopenmäander des Halses die Aristie der Linie überhaupt: als Kontur erscheint sie in dienender Stellung, gebunden an die Gegenstandsform der Tiere, an die schwarzen Reifen, an die Lotusformen; im Mittelmäander ist die Linie vom Interesse am Farbkontrast übertönt, erst im Halsmäander entfaltet sie sich zu einem freien, autonomen Linienspiel.

Die Gegensatzpaare Weiß und Schwarz, Linie und Fläche sind in allen ihren Modifikationen durchkonjugiert und miteinander aufs kunstvollste verflochten, keine Form bleibt ohne ausdrückliche ornamentale Bindung,

und aus dieser Dichte der gegenseitigen Beziehungen erwächst die Intensität des Eindrucks[5].

3. Einige Varianten dieses Kompositions-Schemas bestätigen die Genauigkeit der ornamentalen Überlegungen. Die Kanne *(Clara Rhodos IV 336 Abb. 372 Nr. 13452)* ist genau komponiert wie die beschriebene, nur enthält jeder der breiten Schwarzstreifen einen roten Reifen, und ist der untere Lotusfries durch Fußstrahlen ersetzt. Ersteres die Bindung der auf der vorigen Kanne fehlenden Begleitfarbe, letzteres entschieden eine Verarmung, die das ganze Interesse auf den Tierfries konzentriert.

(Clara Rhodos VI, 209, Abb. 250, Taf. V Nr. 14099) hat ebenfalls Fußstrahlen und im Tierfries der Schulter einzigartigerweise einen Frauen- und einen Männerkopf (wie sonst nur auf rhodischen Tellern) und dazwischen Gruppen schmaldreieckiger, nach unten gerichteter Strahlen ganz im Maßstab der Fußstrahlen, nur um einen ausgesparten Mittelnerv bereichert: die Beziehung, die in der Verwandtschaft der Schwarzflächen zwischen Schulterzone und Lotusfries auf dem erst beschriebenen Beispiel bestand, wird hier durch Wiederholung der gleichen Formen expressis verbis ausgesprochen.

(Clara Rhodos VI, 29, Abb. 17 Nr. 13685). Hat an Stelle der zwei Schwarzbänder mit Mäander in Körpermitte einen Tierfries zwischen einfachen schmalen Bandstreifen und am Hals ein Flechtband mit schwarzen Augen an Stelle des Metopenmäanders. An Stelle des Tierfrieses auf der Schulter erscheint eine fallende Lotus-Kette im Stil der unteren, doch mit bemerkenswerten Unterschieden. Unten sind alle Blüten und Knospen konturiert, wie auf dem zuerst beschriebenen Beispiel, im Schulterfries sind einzig die Knospen konturiert, dafür sind sie von den unteren formal verschieden: sie bestehen aus einer einzigen, kommaförmig geschwungenen Schwarzfläche. Die geöffnete Blüte hat dagegen die gleiche Form wie unten, doch bleiben ihre Blätter ohne Kontur. Dieser Wechsel von konturierten und nicht konturierten Schwarzflächen und die bewegte und einfache Knospenform nähert diesen Fries stark dem Tierfries an, weit mehr als dem unteren Lotusfries; das einfache Flechtband des Halses erfüllt völlig die Funktion des Metopenmäanders, den es vertritt — beide Ornamente geben eine an feste Punkte gebundene umlaufende Bewegung, wobei die schwarzen Augen des Flechtbandes das schwarzflächige Element noch überzeugender systematisieren als am ersten Beispiel die vier Punkte in den Metopenfeldern des Halsmäanders.

[5] Zu einer entgegengesetzten Bewertung kommt K. F. Kinch, Fouilles de Vroulia 1914; er findet, die beiden Schwarzreifen seien »bien lourdes et s'accordent mal avec le reste du décor, par contre la frise d'animaux de l'épaule est souvent intéressante et bien dessinée«. Weiteres S. 208 und 260. Die Bemerkung bei Pfuhl, MZG I 138, daß die Gefäße des rhodisch-milesischen Stils »dem Auge wohltun, ohne den Geist anzuregen«, gilt allenfalls für die Kannen mit gleichmäßig gereihten Tierfriesen, nicht aber für die beschriebene.

Rhodische Kanne Louvre A 324

(Buschor GV 101)

Den beschriebenen scheinbar nächstverwandt, zeigt diese stilistisch späte Kanne eine charakteristische Zerlösung der ornamentalen Bindung. Auch sie trägt auf der Schulter den Lotusfries wie die vorige, doch in anderer Formulierung und um die Gefäßmitte den Hakenmäander zwischen breiten Schwarzbändern wie die zuerst beschriebenen; ein Tierfries fehlt. Die ungewöhnlich langen und schmalen Fußstrahlen sind formal den geschweiften Lotus-Kelchblättern verwandt, aber zu groß und zu locker gereiht, um als deren weitere Geometrisierung zu erscheinen. Das Element der konturierten Schwarzflächen und des kleinen Füllornamentes fehlt ganz; damit verliert der mittlere Mäander seinen syntaktischen Sinn, und ebenso der Metopenmäander des Halses und der Strichfries darunter, andererseits bleibt der Lotusfries ohne Bindung. Trotz seiner scheinbar knapperen Formulierung ist das Ornament dieser Vase also uneinheitlicher und weniger streng gebaut als das der vorigen Beispiele.

Rhodische Kanne in München

Nr. 449 (Buschor GV 61; Sieveking-Hackl 42 Abb. 54)

Bei dieser Kanne und den zahlreichen verwandten Stücken der Kamiros-Gattung fehlen die zwei schwarzen Bänder mit dem Mäander dazwischen, dafür tritt ein zweiter Tierfries auf, etwas höher, aber von gleicher Art wie der Schulterfries. Unter jedem Tierfries liegt ein schmaler linearer Schleifenfries, beidseits gesäumt von zwei Linienreifen. Das Hin- und Widerlaufen der verschränkten Schlingen hat etwas vom Bewegungsgehalt des Mäanders, seiner Helligkeit und Größenordnung nach bezieht sich das Ornament aber eindeutig auf das geometrisch-lineare Füllornament, es hat keine Beziehung zu den Schwarzflächen, wie sie der Mäander zwischen den Schwarzbändern hatte. Dafür findet das schwarzflächige Element der Tierfiguren seine ornamentale Bindung in dem dichter zusammengedrängten Lotusfries über dem wie stets schwarzen Fuß und auf völlig abstrakter Stufe am Hals in den schwarzen Augen des Flechtbandes (wie vorhin bei der Kanne Clara Rhodos VI, 29, Abb. 17), das seinerseits das Element der Umrißzeichnung systematisiert: die Breite des Bandes entspricht etwa der Breite der hellen Steinbockbäuche, zugleich erhebt das Flechtband des Halses das Verschlingungsmotiv der schmalen linearen Schlingenfriese in die Größenordnung des figürlichen Ornaments.

Auch dieses, infolge der Verdopplung des Tierfrieses zuerst orientalisch-spannungslos erscheinende Ornamentsystem ist von lückenloser Strenge und

nicht zu vergleichen mit der wirklich spannungslosen Häufung von Tierfriesen auf korinthischen Vasen, und selbst wenn die Tierfriese an rhodischen Kannen noch weiter vervielfacht werden wie am folgenden Beispiel, bleibt die syntaktische Bindung erhalten.

Rhodische Kanne Louvre E 658

(Pfuhl MZG III 113, Merlin Taf. 4)

Dieses Prunkstück der Rhodischen Vasenmalerei besitzt nicht weniger als sechs Tierfriese, den größten und figurenreichsten mit geflügelten Greifen und Sphingen neben Palmettenbäumen auf der Schulter, vier halb so breite am Vasenbauch und einen in der Breite vermittelnden nächst der Schulter, die letzteren fünf abwechselnd gefüllt mit rechtshin schreitenden rot- und schwarzgefleckten Steinböcken und schwarzen, weißgefleckten Damhirschen. Diese Häufung der Tierfriese beschränkt den Platz für das übrige Ornament, trotzdem fehlt dieses nicht, und was ihm an Flächenraum abgeht, ersetzt es durch Konzentration. An Stelle des lockeren Schleifenfrieses erscheint in den schmäleren Trennstreifen ein eng gedrehtes Seil, das nicht mehr hinsichtlich seiner lockeren Verschlingung, dafür durch seinen Bandcharakter mit dem Flechtband des Halses verwandt ist; dieses letztere ist zu einer wuchtigen Triplax verstärkt. Die Lotusketten über dem Fuß und auf der Schulter sind ganz niedrig, aber sehr dicht und hiedurch stark bindend, und der sonst leere Strichfries um den Halsansatz ist mit schwarzen Zungen durchschossen, also ebenfalls in seiner Schwarzwirkung verstärkt und damit nicht nur auf das Füllornament, sondern zugleich auf das Flächenelement bezogen. Die hier fehlende Bindung des figürlich-flächigen Elementes durch einen Mittelmäander in der Art der ersten Beispiele ist durch alle diese Maßnahmen wettgemacht, und die diffuse Vermischung von Firnisfarbe und weißem Vasengrund in den gefleckten Hirschfellen wirkt im gleichen Sinn. Der Fries des Halsansatzes wiederholt sich am Lippenrand, die Rosetten des Füllornamentes erscheinen stark vergrößert und nominalisiert als Füllung der Rotellen zu seiten des oberen Henkelansatzes, gefüllt mit dem schwarzen Augenkreis des Flechtbandes, der andererseits auch im Füllornament wiederholt wird, und in der Schwarzzone der Kleeblattmündung erscheint ein dem Palmettenbaum des Schulterfrieses verwandtes Volutenpalmettenmotiv und ein Füllmuster aus konzentrischen Kreisen in reziproker Farbstellung, d. h. weiß in Schwarz.

Der ganze Unterschied dieser dialektischen Ornamentstruktur zur undialektischen der korinthisch-orientalisierenden Vasen wird da am deutlichsten, wo ein Tierfries korinthischer Art unverarbeitet auf ein rhodisches Gefäß übernommen wird, wie am Dinos Louvre E 959 (Buschor GV 99,

Merlin Taf. 21); dieser Kessel vertritt etwa die gleiche Stufe der Zerlösung der rhodischen Ornamentik wie die Seite 25 beschriebene Kanne (Buschor GV 101).

Rhodische Olpe Berlin F 295

(Buschor GV 60)

Diese breitbauchigen Kannen mit trichter- oder kelchförmigem Hals machen einen weit orientalischeren Eindruck als die vorigen; ihr Körper erscheint nicht fest geformt, sondern weich, beweglich, wie aufgeblasen und beliebig deformierbar. Die Gesamterscheinung ist licht, die Farbflächen der drei Tierfriese sind durch nichts gebunden als durch ihre regelmäßige Streuung über den Vasenkörper, durch das Schwarz des Standrings, der Lippe und des Henkels, und durch die zwar linearen, aber doch betont breiten, als Farbe wirkenden Rahmen der Metopenfelder, die sich am Trichterhals und kleiner im Ornamentband zwischen den unteren Tierfriesen mit Feldern von linear-geometrischer Textur zu Friesen reihen. Trotz der lässigen Form und der lockeren Füllung der Tierfriese ist die ornamentale Syntax präzise: der lineare Schlingenfries zwischen den zwei oberen Tierfriesen findet seine Entsprechung am Hals unter der Lippe, seine Steigerung — entsprechend dem Flechtband der Kanne (Buschor GV 61) im S — Spiralenfries zuunterst am Hals, und seine Einschmelzung in ein diffuses Flächenmuster in den Feldern zwischen den Metopen, wo das Diagonalelement zum Rautengitter, das Schlingenelement zu den die Rauten füllenden Ringen verabsolutiert ist. Höchst geistreich wird eines der Füllornamente aus den Tierfriesen, der Kreuzstern, zur Füllung der Metopen erhoben — was an der später zu beschreibenden Kykladenamphora aus Delos (Buschor GV 68) sein Gegenstück findet. Die Idee, das gleiche Ornamentband an der am weitesten ausladenden und an der am stärksten eingezogenen Stelle eines Gefäßes zu verwenden, wie hier den Metopenfries, ist ein antithetisches Kompositionsschema, das sich bis in die Ornamentik der Spätantike verfolgen läßt.

Olpe

(Pfuhl MZG III 111)

Die Form ist hier noch weicher, zerfließender, als die der vorigen Kanne, wie wenn das Fehlen der Gürtung durch den Metopenfries ein weiteres Absacken des Bauches zur Folge hätte. Es treten nur zwei Tierfriese auf, der untere etwas kümmerlich gefüllt, mit viel leerem, mit Streumuster gefülltem Raum über den Tieren. Unter beiden Friesen erscheint das lineare Schlingenmuster, das sich am Hals zweimal wiederholt.

Im linearen Muldenfries über dem Standring wechseln Gruppen von 7—9 leeren Mulden mit solchen, die einen Mittelstrich als Zunge aufweisen, nicht aber eine flächig wirkende Zunge. Ein ähnlicher, doch viel kleinerer Fries liegt im Halsansatz auf der Schulter. Das Flächenelement bleibt ohne jede Bindung, andererseits bleibt der übermäßig große, strichgefüllte Bandmäander des Halses ohne Antwort. Im Gegensatz zum vorigen Beispiel befindet sich die Ornamentik in offensichtlicher Zersetzung.

Naukratis-Schale des Sostrathos

Brit. Mus. A 762 (Merlin Taf. 7)

Der Tierfries, sowohl der Innen- wie der Außenseite, besteht auch hier aus zwei Komponenten, von denen jede für sich in den geometrischen Friesen extrahiert und systematisiert wird. Das großförmige Flächenelement der Tierleiber steht in direkter Beziehung zu den beiden Schwarzreifen jenseits der die Tierfriese unmittelbar rahmenden Mäander, die das lineare Formelement systematisieren, hierin verwandt dem Halsmäander der Kanne S. 21 (und nicht etwa dem Mäander zwischen den beiden schwarzen Bändern in Gefäßmitte, der den Schwarzweißkontrast systematisierte). Die Schwarzreifen der Sostrathos-Schale sind gerade so breit, daß sie noch als flächenverwandt mit den langgezogenen Tierleibern empfunden werden; an der Außenseite hat es mit diesen eindeutigen Bindungen sein Bewenden, innen ist die Verrechnung durch weitere Beziehungen bereichert. Das Füllornament des Tierfrieses ist sehr formenreich, außer den üblichen linearen enthält es auch kleine schwarzflächige Elemente in Gestalt keulenförmiger Zungen, die von beiden Rändern in das Feld des Frieses vorstehen, umgeben von einem weißen Hof und einem querschraffierten Saumband. Auch die halbierten Rautenkreuze, die von den Rändern vorstehen, enthalten schwarzflächige Kerne, ebenso die kleinen linearen Kreiskreuze. Diese beiden letzteren Motive finden ihre Systematisierung in den geviertelten Metopenfeldern des inneren Mäanders, auf diesen folgt gegen innen eine Punktreihe, die zugleich die Punktreihen der Tierbäuche systematisiert, wie auch die Punktkreise des Füllornamentes; das Motiv der Punktreihe erscheint nochmals, nun aber im Maßstab der Kerne des Füllornamentes, also ins Flächige vergrößert am Schalenrand. Im schwarzen Innenring erscheinen helle Punkrosetten — vielleicht als farbiges Komplement der Punktgruppen des Füllornamentes gemeint. Die Schalenmitte wird von einer Palmettenrosette gefüllt; in ihrer dichten Schwarzweißwirkung erfüllt sie zugleich die Funktion einer nahezu diffusen Bindung der Farbflächen (wie der Mittelmäander der Kanne S. 21), als auch einer Entindividuierung des Schwarzelementes (im Sinn des Lotusfrieses dieser Kannen), denn die Hauptstrahlen der Rosette sind an Flächenmaß

fühlbar verwandt den Tierschenkeln und -schwänzen. In ihren quergestrichelten Kernbögen enthält die Mittelrosette auch noch eine Bindung des kleinförmig-linearen Schraffen-Elementes, wie es in der Ebermähne, besonders aber in den Säumen des keulenartigen Füllornamentes vorkommt. Dagegen wird keine Beziehung zwischen dieser Rosette und dem sehr ausgebauten Muldenfries des Randes deutlich, wie man sie eigentlich erwarten sollte — hier handelt es sich um eine nicht ganz verarbeitete korinthische Lehnform. Trotzdem zeigt das zeitlich späte Stück, wie zäh sich die Syntax des Ornamentes auf Gefäßen beliebiger Form selbst neu eindringenden Motiven gegenüber zu behaupten vermag.

Kykladen-Amphora aus Delos

(Buschor GV 68; AM LIV 1929, 159 Abb. 12)

Die Stockholmer Kykladen-Amphora mit dem Hirsch (S. 14) entwickelte die Figur des Tieres aus dem Schwarz-Kontinuum der unteren Vasenhälfte über die diffuse Zone der linearen Reifen. Der Aristonothos-Krater (S. 16) greift nicht so tief ins Undifferenzierte hinab — bei ihm erscheint der Differenzierungs-Nullpunkt, die geschlossene Schwarzfläche, erst zuunterst am Fuß, die Stufe der diffusen Differenzierung ist durch die Reifen des Fußes und durch den Schachbrettfries vertreten, und dazu kommt als neues Element der Strahlenkelch aus geometrischen, aber doch schon nominalen Einzelformen; die Ornamentik des Aristonothos-Kraters ist von vornherein auf eine höhere Tonlage gestimmt. Das hat weder etwas mit der Stilstufe, noch mit der Qualität der Vase zu tun: zwar ist der Formenschatz des Kraters moderner, aber an Qualität ist er geringer, sowohl als die Kykladen-Amphora mit dem Hirsch, wie auch als die im folgenden zu besprechende.

Diese Amphora hoher Qualität behandelt das gleiche Thema der Entwicklung des figuralen Elementes gegen die oberen Teile des Gefäßes hin mit einer Ausführlichkeit und Präzision, die die Wichtigkeit beweist, die man dem ornamentalen Kalkül beimißt.

Kontinuierliches Schwarz erscheint einzig am Fußring und an der Lippe, im übrigen ist das Differenzierungs-Minimum vertreten durch die fünf breiten diffusen Zonen aus linearen Reifen am Vasenkörper und die zwei schmäleren am Hals, sie bilden die Pausen, den ruhigen Hintergrund für die Auseinandersetzung der ornamentalen Formen.

Am Aristonothos-Krater, am Burgon-Krater und den rhodischen Beispielen waren zwei nach Rang und Maßstab verschiedene Ornamentklassen zu unterscheiden: figurales Ornament und Füllornament, von denen jede ihre eigene Systematisierung erfuhr. Hier ist diese Unterscheidung über den ganzen Vasenkörper hin ausgesponnen, das Füllornament folgt wie eine

begleitende Stimme dem Thema des Figuralen. Wir analysieren die Komposition von den höchst differenzierten Formen, vom Figuralen her, um ihre zunehmende Bindung ans Undifferenzierte zu verfolgen.

Ueber das Ganze, von den Henkeln begrenzte Feld des Halses spannt sich ein großes, überschlankes Pferd vom Typus der Pferde «geometrischen» Stils, die sehr langen Hinterbeine heben die Kruppe des Tieres bis an den oberen Rand des Bildfeldes, den auch der Kopf berührt, so daß der zu einem geraden Band ausgezogene Rumpf in langgestreckter Diagonale nach rechts abfällt: es ist dies der stärkste Bewegungsakzent der ganzen Vase. Die verbleibenden Felder des Bildfeld-Grundes sind ohne große Rücksicht auf die Figur gefüllt mit zwei Arten von geometrischem Füllornament: einerseits mit vorwiegend vertikalen, textil wirkenden Bandstreifen aus waagrechten Zickzacklinien, andererseits mit stark gegenständlich wirkenden, also höher individuierten Rautenkreuzen, deren vier Rauten ihrerseits durch die konkave Schweifung der Seiten gelockert und verselbständigt sind. Gegen oben und unten ist das Bildfeld des Halses gesäumt durch je drei lineare Reifen, die als Rahmen, nicht als selbständige Zone wirken.

Es folgt der Schulterfries mit Tieren gleicher Art und mit gleichen Füllmustern. Die Tiere sind mannigfaltiger und obendrein reicher bewegt, aber sie sind kleiner und füllen das Feld dichter, das Einzelwesen ist dadurch stärker in den Ornamentteppich eingebunden als das isolierte Pferd des Halses, der Schulterfries ist gleichmäßiger und dichter mit Schwarzflecken durchsetzt. Es folgen neun Linien-Reifen, die hier, wie bei der Stockholmer Amphora, als eigene Zone und nicht nur als Saum des Bildfeldes wirken — eine Zone, in der sich Schwarz und Rot diffus vermischen. Es folgt eine Zone strengster ornamentaler Ordnung, ausschließlich bestritten aus den beiden Elementen des Füllornamentes: die vertikalen Bandstreifen aus waagrechten Zickzacklinien erscheinen in gleicher Breite wie in den Tierfriesen, nunmehr aber wie Triglyphen in regelmäßiger Folge und im Metopenfeld, dazwischen schweben die Rautenkreuze — ein ähnlicher Fries auf der rhodischen Olpe (Buschor GV 60) wurde S. 27 beschrieben. Dieser Fries ist die Aristie dieser geometrischen Formen: in den Tierfriesen erscheinen sie attributiv, an subalterner Stelle, hier sind sie Subjekt, das Rautenkreuz ist zu geradezu gegenständlicher Bedeutung erhoben, andererseits erweisen sich die vertikalen Zickzackstreifen an Formgehalt, Maßstab und Helldunkelwirkung verwandt den diffusen Reifenzonen. Die ornamentalen Elemente sind in diesem Fries auf ein ganz durchsichtiges Zahlenverhältnis gebracht: die Breite des Triglyphenstreifens verhält sich zur Höhe und zur Metopenbreite wie 1 : 2 : 3, und die Zickzackstreifen des Schulterfrieses sind nach Möglichkeit die Fortsetzungen der Triglyphenstreifen; sogar noch das Füllornament des Halses ist von dieser Teilung abhängig. Entsprechend ihrer organisatorischen Wichtigkeit wird diese Zone auch hervorgehoben: es ist die hellste — also auf-

fälligste — Zone der ganzen Vase, hierin dem lichten Bildfeld des Halses verwandt, und zudem ist sie durch Position betont, denn sie liegt knapp über der größten Ausladung des Vasenbauches. Diese selbst kommt in die diffuse Reifenzone zu liegen — ein Ornamentfries an dieser betontesten Stelle hätte das Gleichgewicht der Ornamentierung gefährdet.

Es folgt ein breitlaufender dreistreifiger Schachbrettfries, an Lebhaftigkeit des Farbwechsels und an Gewicht der querrechteckigen Felder aufs genaueste dem Schulterfries entsprechend, nur ist die Farb-Antithese nicht mehr an organische Formen von gegenständlicher Bedeutung gebunden wie dort, sondern sie selbst ist das Hauptthema, das nun an Hand von Formen systematisch entwickelt wird, die nur diesen und daneben keinen anderen Sinn haben. Dadurch erscheinen die Tierfiguren an den Vasengrund gebunden, ganz im gleichen Sinn, wie die Figuren der Blendung des Polyphem auf dem Aristonothos-Krater durch den Würfelfries. Zugleich nimmt der Fries mit seinen querrechteckigen Schachbrett-Feldern auf dem Triglyphenfries darüber Bezug: dessen ausdrückliche Antithetik von hoch- und querrechteckigen Formen wird ins Diffuse eingeebnet, der Schachbrettfries enthält horizontale und vertikale Elemente in gleicher Mischung.

Indem dieser Fries sowohl auf das figurale Element, wie auf das geometrische Füll-Ornament Bezug nimmt, bedeutet er den Koinzidenzpunkt für beide Ornamentgruppen — die Zone größter Dichte — also größter Annäherung an die undifferenzierte Schwarzfläche. Was noch folgt, sind Nachträge, Ergänzungen und eine gedämpftere Reprise des Themas, wie an der Amphora mit dem Hirsch auf dem Konus des Fußes.

Die Reifenzone unter dem Schachbrettfries scheint nur acht statt neun Reifen zu haben, wie die zwei oberen Zonen, wie sich überhaupt das Tempo der Stichomythie zwischen Ornamentzonen und Reifenzonen mit der abnehmenden Schärfe der Gegensätze gegen unten beschleunigt. Es folgt als summarisches Echo des dichtgefüllten Schulterfrieses ein Band aus eng gereihten vertikalen Pinselstrichen, als Schraffierung den Reifenzonen nächstverwandt, durch die fühlbar größere Breite und also Dunkelheit des Striches trotzdem eben noch als letzte Desintegration des Ornamentes gegen das Kontinuum hin erkennbar. Nach einer weiteren Reifenzone folgt als schmalster Ornamentfries ein Band liegender S-Spiralen: hier ist das Ornament endgültig ins Körperlose, Lineare reduziert, dafür wird eine Qualität des Tierfries hier in abstracto herausgestellt und auf den Vasengrund übertragen, die von keinem anderen Ornamentfries aufgenommen wurde: die rundumlaufende Bewegung, und in den liegenden S-Spiralen sogar der Diagonalzug der Pferde-Körper.

Nach einer letzten, nur mehr siebenzähligen Reifenzone folgen die niedrigen Fußstrahlen über dem schwarzen Standring: ein erstes Zeichen beginnen-

der Differenzierungsbereitschaft, an Verzahnung gleichgroßer Flächen von beiderlei Farbe verwandt dem Schachbrettfries, an Lebhaftigkeit des Farbwechsels und Größe der Flächen verwandt dem Tierfries der Schulter, an Form-Energie der Strahlenspitzen verwandt den Tierbeinen.

Spätgeometrische Amphora in Würzburg

(Langlotz, Griech. Vasen Taf. 3)

Das System, alle im Hauptbildfeld enthaltenen Formelemente einzeln daraus abzulösen und in eigenen Ornamentfriesen zu wiederholen — entweder unverändert oder in höherer oder niederer Differenzierung — findet sich schon an dieser spätgeometrischen Vase. Oder umgekehrt gesehen: im Bildfeld werden alle Elemente vereinigt, die in den umlaufenden Friesen einzeln auftreten.

Der Hauptfries unter der Schulter besteht hier aus quadratischen Metopen, jeweils gefüllt mit einem großen Hakenkreuz aus schräggestrichelten Bandstegen; in den vier Feldern stehen kleine Wasservögel mit linearen Fischgräten-Reihen als Füllornament. Die breit ausgebauten Triglyphen bestehen aus einem dreistreifigen Schachbrettband, beidseits begleitet von schräggeschraffierten Bändern zwischen Linienstegen[6]. Der gleiche Metopenfries erscheint noch einmal im großen Bildfeld am Hals, seitlich gerahmt von zwei Bandstreifen, die vom oberen zum unteren Henkelansatz herablaufen. In der Wiederholung fehlen nur die Wasservögel, dafür sind sie gleich darunter zu einem eigenen Fries systematisiert, ein zweiter Vogelfries erscheint am Bauch, doch weiter vom Metopenfries abgerückt. Das Element des schraffierten Bandes, das die Hakenkreuze bildet, erscheint als fortlaufender Mäander ebenfalls im Halsfeld, die Schraffur allein massenhaft in Dreiecksfriesen usw. Das Schachbrett bildet den Schulterkragen um den Halsansatz, und außerdem erscheint es in gehobener, nominalisierter Bedeutung als Füllung der Rauten auf der Schulter, die ihrerseits als Ganzes die höchste Differenzierungsform der vielen Dreiecksfriese und Zickzackfriese darstellen, auch tritt über und unter dem Metopenfries eine kleine, aber infolge kräftiger Zeichnung flächig wirkende Rautenkette auf, die zwischen Rautenfries und Schachbrett vermittelt. Das lineare Fischgräten-Füllornament endlich findet seine Steigerung in dem breiten, senkrecht vom oberen Henkelansatz herablaufenden, textil wirkenden Fischgräten-Band.

[6] Die von Bernhard Schweitzer: »Untersuchungen zur Chronologie und Geschichte der geometrischen Stile in Griechenland«, AM 1918, 81 ff., als attisches Charakteristikum hervorgehobene Dreistreifigkeit aller Trennzonen ist eine Folge der gleichen intellektuellen Wachheit, aus der die hier aufgezeigte ornamentale Syntax stammt. Für jede ästhetische Funktion wird ein eigenes Glied ausgeschieden: der eine Streifen ist der Abschluß der einen Zone, der dritte der Rand der nächsten, der mittlere ist absolute Trennlinie.

Frühattischer Becher vom Kerameikos

(AA 1934 Sp. 211 Abb. 9, Phot. Inst. Athen 2975 Kerameikos)

Im Gegensatz zu den Kykladen-Amphoren hat die Ornamentik dieses Bechers etwas ausgesprochen Verwildertes. Die modernen orientalisierenden Elemente nehmen einen viel größeren Raum ein, die Ranke über dem Fuß ist ein völlig neues Element; die ihrem Typus nach noch stark geometrischen Figuren haben den ungeometrischen großen Maßstab des Früh-Attischen wie die Figuren des Aristonothos-Kraters, sie sind stärker bewegt als Figuren geometrischen Stils, das Volumen ihrer Körperteile ist größer und weicher. Beim vorigen Beispiel wie bei der Amphora mit dem Hirsch war das Neue — die Figur des Tieres — in die in ihrem Bestand unerschütterte, höchst gepflegte geometrische Ornamentik einbezogen, hier ist alles im Fluß, die geometrischen Friese sind nun maßstäblich eher dem Figurenfries angeglichen und entsprechend vergröbert. Um so erstaunlicher, wie streng gerade in dieser Epoche einer stürmischen Entwicklung die gegenseitige Bezugnahme der einzelnen Ornamentzonen durchgeführt wird; die Syntax ist recht eigentlich der ruhende Kern dieser Ornamentik, während die Einzelformen die größten Veränderungen durchmachen.

Der sanduhrartig eingezogene Körper des Gefäßes ist durch einen Gürtel mit Treppenmäandern in zwei ungefähr gleiche Teile geteilt. Die obere Hälfte besteht aus der hohen, den Eindruck beherrschenden Figurenzone mit einem breiten linearen Rautenband darüber, die untere Hälfte aus zwei gleichbreiten Ornament-Zonen. Vom Treppenmäander ausgehend verhalten sich die Höhen der Ornamentstreifen gegen oben wie 2 : 5 : 2, gegen unten wie 2 : 3 : 3, schon hieraus ergibt sich die energischere Gespanntheit der oberen Hälfte. Die Ornamentik entwickelt sich von der Mitte aus gegen oben und unten, wie dies an den rhodischen Kannen und andeutungsweise, mit starkem Ueberwiegen des oberen Teiles, bei der Kykladenamphora mit dem Hirsch der Fall war, wo sich die Ordnung des Vasenkörpers stark gedämpft am Konus des Fußes spiegelbildlich wiederholte.

Der Figurenfries des Kerameikos-Bechers enthält große, schwarzflächige Figuren mit weißen Helmen und konturierten Gesichtern, umgeben von locker und etwas wirr verstreutem, sehr mannigfaltigem, meist kleinförmigem Füllornament. Dieses wird hier in unmittelbaren Zusammenhang mit den Figuren gebracht: in Gestalt der schraffierten und strahlengeränderten Schilde erscheint es als Teil der Figuren. Vom oberen Bildrand wachsen einige Voluten und Hakenspiralen ins Bildfeld, einiges dergleichen auch als schwebendes Füllornament; für sich allein betrachtet sind diese Formen vorwiegend linear, neben dem so viel kleinteiligeren Füllsel wirken sie trotzdem vergleichsweise flächig, sie gehören einer höheren Differenzierungsstufe an, wie die Rautenkreuze der Vase von Delos. Im Volutenpaar über dem Ge-

fallenen bildet das kleinförmige Element den Palmettenfächer, und dieser wird dann zuunterst in der Ranke systematisiert.

Wie am Aristonothos-Krater wird die abstrakte, kleinteilig-lineare Bildfeld-Komponente unmittelbar darüber zu einer diffusen Zone gebunden, nur ist hier alles viel reicher und ausführlicher, die Zone aus punktgefüllten Rauten enthält zugleich die Zickzackformen, die Punkte und das Element der Verschränkung, das in den Flechtband-Zöpfen des Füllornamentes vorkommt. Die Zone der Treppen-Mäander systematisiert die großförmig-linearen Bildelemente und bindet zugleich die die Zonen trennenden linearen Reifen in ein geometrisches Flächenmuster. Verglichen mit der Figurenzone wirkt diese Zone geometrisch-diffus, vermöge ihres größeren Maßstabs und der in ihr enthaltenen Bewegungsimpulse erscheint sie aber differenzierter als die Rautenzone und deutlich auf die Figuren bezogen.

Es folgt nach unten eine Zone mit heraldischer Ständerung in Weiß und Schwarz: unverkennbar als Systematisierung der Farben und Flächenformen des Figurenfrieses gemeint, denn die einzelnen Dreiecke entsprechen an Umriß und Farbfläche ungefähr den einzelnen Gliedmaßen, besonders den Waden der Krieger; die sich rechtwinklig kreuzenden Beine des Umblickenden und des Gefallenen bilden ihrerseits schon die Figur der windmühlenartigen Ständerung.

Die freischwingende intermittierende Palmetten-Wellenranke der untersten Zone faßt noch einmal alle Formelemente des Figurenfrieses zusammen, systematisiert ins halb-Geometrische, halb pflanzlich-Vitalisierte, so daß diese Zone dem Figurenfries nächstverwandt erscheint. Die Ranke enthält und ordnet die große Rundung der Schilde und den Bogenschwung der Helmbüsche; die Voluten des Randes und des Füllornamentes sind hier gesammelt und in organischen Zusammenhang gebracht — einerseits mit den großen Formen, andererseits mit den konturierten Palmetten, die das kleinformatige Füllornament vertreten und es schon oben gleichsam probeweise zu einer Palmette über dem Gefallenen versammeln. Das schwarzflächige Element — oben das führende — erscheint hier an den Rand gedrängt in Gestalt der seltsam lebendig geschwungenen Dreieckspitzen, die vom Rand in die Zwickel der Ranke hereinhängen — und die Ranke als Ganzes systematisiert die großwellige Bewegtheit der Figurenzone mit ihrem Hin und Her, Stehen und Liegen.

An diesem Gefäß ungewöhnlicher Form ist der Zusammenhang zwischen Ornamentierung und Körperform besonders augenfällig. Die tektonisch gespannteste Stelle ist die sanduhrartige Einziehung, und diese ist umgürtet mit der am dichtesten gefüllten Zone nahezu diffuser, aber infolge ihrer Verzahnung doch nicht spannungsloser geometrischer Mäanderformen. Nach oben, wo sich das Gefäß kelchartig erweitert und die Spannung nachläßt,

blüht das figürliche Element aus der sich entspannenden Materie aus, während es gegen unten nicht zur völligen Entspannung und deshalb nur zur Ausscheidung der Rankenzone kommt, in der sich die gleiche Vitalisierung auf niedrigerer Stufe äußert, die keiner nochmaligen Bindung bedarf, wie sie oben in Gestalt des diffusen Rautenfrieses nötig ist.

Es äußert sich hier im kleinen das gleiche Verhältnis des figürlichen Schmuckes zur ästhetischen Struktur des Körpers wie in der Architektur: auch dort tritt die Figuralplastik ausschließlich an den struktiv entspannten Teilen auf, und zwar um so höher individuiert, je entspannter: Abacus, Gebälkprofile, Triglyphe tragen geometrisches Ornament, Echinus und Volutenkapitäl pflanzlich vitalisiertes; die spannungslose, aber noch streng gebundene Metope trägt figürliches Relief und erst das freie Giebelfeld vollrunde Figuralplastik. An unserem Becher verhält sich die Ranke zum Bildfries wie Echinus zu Metope: aber auch die Freiplastik an entspanntester Stelle fehlt nicht: wie die Mittelfigur eines Giebelfeldes steht eine Frauenfigur im ungefähren Maßstab der Krieger des Frieses auf dem Henkel des Bechers.

Frühattische Lutrophoros in Paris

Louvre (Buschor GV 43; Mon. Piot 36, 1938 Taf. 2)

Dieses Beispiel liegt zeitlich wieder früher; nicht ganz auf der Stilstufe der Kykladenamphora aus Delos, aber doch an der Stilwende, wo sich die neu aufgegriffenen orientalisierenden Motive als Mittel eines neuen Willens zu großförmig-flächigem, rundlich-voluminösem Ornament mit dem linearen Ornament der geometrischen Formenerbschaft auseinandersetzen. Dieses älteste aller hier beschriebenen frühattischen Beispiele hat das teppichartig-dichte Ornamentnetz über der ganzen Vasenoberfläche noch unzerrissen durch locker gefüllte, also helle Zonen. Die neuen Elemente erscheinen als maßstäblich große, schwarzflächige Formen, die dem kleinteiligen Teppichmuster eingewoben sind und ihm eine neuartige Lebhaftigkeit geben.

Zwei Formparteien werden dialektisch gegeneinander ausgespielt, und dies auf eine pointiertere, aktivere Art als auf der Amphora von Delos; das kleinteilig-geometrische Element spielt noch eine große Rolle, während es bei den übrigen frühattischen Beispielen teils zum Füllornament herabgedrückt, teils maßstäblich den Figurenfriesen angenähert, jedenfalls aber verändert ist. Einige syntaktische Beziehungen lassen sich hier in ihren Anfängen aufzeigen, die an den früher beschriebenen Beispielen bereits voll entwickelt sind.

Die führende der beiden Formparteien ist die der schwarzflächigen Figuren, am höchsten entwickelt im großen Fries mit den Zweigespannen auf dem Vasenbauch. Der Typus der Wagenlenker ist noch stark geometrisch,

wennschon leise gelockert und bewegt, die Pferde sind eher entwickelter, ungeometrisch ist die Größe des Frieses. Dieses schwarzflächige Element wird auch hier systematisch in seine Formkomponenten zerlegt, und diese werden auf niederer Differenzierungsstufe zu ornamentalen Friesen geordnet. Es sind dies der Fries der Spiralhaken über und der der schwarzen Rauten unter der Figurenzone; in beiden klingt der spitze Winkel des Pferdeschrittes vernehmlich nach und fast pedantisch wird durch den zwischen die Pferdebeine einbeschriebenen Rautenstern auf diese Beziehung hingewiesen. Das kontinuierliche Schwarz, zu dem die Rauten überleiten, erscheint erst in der Einziehung des Fußes — vom Rautenfries ebensoweit nach unten entfernt, wie der Figurenfries nach oben, und schon damit seine Verwandtschaft beweisend. Zu den schwarzflächigen Formen gehört auch die Zone der Spiralhaken, solche Zonen treten sonst als oberer Abschluß auf, hier zeigen sie, wie sehr die darüberliegende diffuse Treppen-Zone als Intervall, als Vertretung des undifferenzierten Kontinuums abgelesen sein will. An Farbfläche entspricht jeder Spiralhaken genau der Hälfte einer Raute, durch den Voluten-auslauf erscheinen seine Dreiecke aber stärker vitalisiert und zugleich in Verbindung gebracht mit dem Fries der liegenden intermittierenden S-Spiralranken zwischen Figurenfries und Rauten.

Neben diesem Kalkül der schwarzflächigen Formen läuft die Verrechnung der linearen Komponenten des Figurenfrieses sowie des geometrischen Füllornamentes. Erstere finden ein immer wiederholtes Echo in den Gruppen von je drei linearen Reifen, die alle Zonen trennen, und wie vorhin überdeutlich durch den als Füllornament eingesetzten Rautenstern auf die Verwandtschaft des Rautenfrieses mit dem Schrittwinkel der Pferdebeine hingewiesen wurde[7], so ist auch das horizontal-lineare Element in Gestalt der waagrechten Zügelstränge in die Figurenzone selbst eingebaut[8].

Der Fries der intermittierenden Spiralranke unter den Zweigespannen systematisiert die Bewegung im Abstrakten — er gibt auf primitiverer Stufe und an weniger prominenter Stelle das, was der Palmettenfries zuunterst am Kerameikosbecher in üppiger Entfaltung gab. Dieser Fries aus liegenden S-Spiralen ist zwar linear, aber von einer breiteren, den Pferdebeinen entsprechenden Strichstärke und damit dem linearen Element des Figurenfrieses zugehörig und nicht den Linienreifen oder dem Füllornament. Er hilft die sonderbaren, typisch frühattischen Spiralhaken erklären: diese geben unzerlegt in einem, was unterhalb der Figurenzone in zwei Zonen ausgesprochen wird, nämlich das Element der vitalisierten Bewegung, das sich zur Spirale systematisiert, und das der Dreieckfläche.

[7] Diese seltene Relation auch noch auf der spät-frühattischen Piräus-Amphora, wo die Schräge der Pferdebeine unmittelbar darunter in der Zone der Rautenmäander aufgenommen wird. (Buschor GV 50, Pfuhl, MZG III, 88.

[8] Dabei ist an den waagrechten Pfahl des Aristonothos-Kraters und an die waagrechten Löwenpranken des Burgon-Kraters zu erinnern; vergl. ferner den Krater (Pfuhl, MZG III, 84).

Die Wellenlinien des Halsgelenks, von denen später noch die Rede ist, vertreten die kontinuierliche Schwarzfläche in plastisch dynamisierter Form; zusammen mit dem folgenden, dunkelsten Flächenfries des ganzen Gefäßes entsprechen sie dem schwarzen Ring im Fußgelenk. Durch seine Bewegtheit ist das Wellenpaar dem Volutenfries verwandt, doch dunkler und flüssiger.

Der schwarzflächig-großförmigen, aus den Figuren abgeleiteten Formengruppe steht eine kleinformatige, linear-geometrische gegenüber. Sie füllt im Figurenfries alle Zwischenräume mit leise vibrierenden Flecken aus feinen waagrechten Zickzacklinien, dazwischen ist spärlich sonstiges Füllornament höherer Ordnung eingestreut. Die Zickzackflecken folgen nicht einer eigenen, von den Figuren unabhängigen Ordnung wie auf der Amphora von Delos, noch sind sie vitalisiert und maßstäblich vergrößert wie die Füllmuster des Kerameikos-Bechers; sie füllen ihre unregelmäßig geformten Felder vielmehr auf eine passive Art als Vertreter des nur bis zur Stufe des Diffusen differenzierten schwarzen Grundes. Einerseits werden die Figuren durch dieses Füllmuster in einen ornamentalen Teppich eingebunden, andererseits erscheinen sie in ihrer Schwarzwirkung gesteigert wie immer, wenn neben der Flächenfarbe Schraffuren auftreten, die die gleiche Farbe in einer helleren Modifikation zeigen. Entsprechend seiner geminderten Bedeutung wird dieses Füllornament nirgends in sich selbst höher differenziert, wie dies in der Triglyphenzone der Amphora von Delos der Fall war, aber es bildet wenigstens selbständige Zonen zuoberst und zuunterst der schwarzflächigen Friese: die beiden Treppenfriese haben genau den gleichen linearen Duktus, nur in die Horizontale gerückt, den gleichen Maßstab und den gleichen vibrierenden Bewegungsgehalt, sowie die gleiche Grau-Gesamtwirkung wie das Füllornament. Am Vasenkörper hat diese Ornamentpartie das letzte Wort, nachdem sich das Kalkül der anspruchsvolleren Flächenformen erschöpft hat, und im Fuß vertritt der mit vibrierenden Vertikalen gefüllte Ring nicht nur die Treppenfriese, zu denen er gehört, sondern die Differenzierung überhaupt.

Am Hals der Lutrophore werden nun diese beiden Ornamentparteien des kunstvollsten ineinander verrechnet. Dieser riesige Hals, der ein Gefäß für sich allein sein könnte, beginnt mit einem sehr starken Akzent, einem Fries aus engverzahnten schwarzflächigen Dreiecken. Es ist der dunkelste, dem Schwarz-Kontinuum des Fußrings am nächsten stehende Fries, an Formgehalt verwandt dem Motiv der Fußstrahlen, hier dem Rautenfries hinsichtlich der nach oben und unten weisenden Spitzen, und zugleich den Spiralhaken hinsichtlich der eigenartig-weichen Schweifung der Dreiecke. Dieser Fries bedeutet die niedrigste Differenzierungsstufe der schwarzflächigen Formpartei, die sich gegenseitig aufhebenden Richtungen nähern ihn dem Diffusen an.

Es folgt der doppelt so hohe Fries mit fünf tanzenden Figuren, die drei Männer sind schwarzflächig wie die Figuren des Hauptfrieses auf dem

Vasenbauch, die beiden mit ihnen abwechselnden Frauen zeigen das schwarzflächige Element nur angedeutet an Kopf und Armen, im übrigen sind sie in linearem Umriß dicht gepunktet; zwischen den Figuren liegt Füllornament aus Zickzacklinien wie im Fries mit den Zweigespannen, zwischen den Beinen der Männer jeweils eine primitive dreiblättrige Palmette in Umrißzeichnung mit Punktfüllung, wie die Palmette zwischen den Vorderbeinen der Pferde im Hauptfries — im Tänzerfries wirkt sie ausdrücklich als Verschränkung der gepunkteten mit den schwarzflächigen Formen. Die letzteren sind eine eindeutige Systematisierung des figuralen Elementes auf noch figürlicher Stufe, die Frauenfiguren dagegen eine Personifizierung des kleinteilig-geometrischen Elementes, das bisher nur in der subalternen Rolle des Füllornamentes auftreten durfte[9]. Oder umgekehrt gesehen: das figurale Element erscheint in einer niederen, dem geometrisch-diffusen Element angenäherten Modifikation, die am Vasenbauch streng auseinander gehaltenen Formparteien werden ineinander verschränkt.

Der nächste Fries hat wieder die halbe Höhe des Tänzerfrieses, er besteht aus drei, mit Rosetten aus konturierten schwarzflächigen Blättern gefüllten Metopen und zwei Triglyphen aus Flechtband-Zöpfen in Umrißzeichnung — letztere über den Frauen, erstere über den Männern. Die konturierten Schwarzflächen sind ein neues Element: brachte der Tänzerfries die ausdrückliche Auseinandersetzung zwischen schwarzflächigem und Füllornament, so dieser eine Verbindung des schwarzflächigen mit dem linearen, das sonst an dieser Vase nur in Gestalt der die Zonen trennenden Reifen vorkommt. Zugleich bedeuten die Rosetten eine neue Modifikation des schwarzflächigen Elementes, das bisher nur in figürlicher und in geometrischer Fassung vorkam: hier tritt es in quasi pflanzlicher Innervierung auf. Ferner werden in diesem Fries die Kreisformen ornamental entwickelt, die als selbständiges Muster die Füllflächen in den Henkeln füllen: sie erscheinen als Mittelkreis der Rosetten und Augen des Flechtbandes.

Der Sphingen-Fries zuoberst schließt die Rechnung ab: Hier sind alle Elemente, die in den unteren Friesen gesondert vorkommen und auf verschiedene Träger verteilt sind, innerhalb der gleichen Figuren vereinigt: das Schwarzflächige, das Lineare, das Geometrisch-diffuse und sogar die Kreise des Rosettenfrieses und die Punkte des Tänzerfrieses sind in die Sphingen-Flügel eingebaut, die Antithese der Formen endet in ihrer Synthese.

Es bleibt noch zu erwägen, wie weit die langgezogene, archaisch-phantastische Form der Lutrophoros auf die Syntax des Ornamentes Einfluß hat. Der Vasenkörper ruht nicht, wie bei gewöhnlichen Amphoren wohlig in sich selbst, um dann den Hals spannungslos oder doch ohne Anstrengung aus sich

[9] Für den Einbau des Füllornaments in die Figuren selbst vergl. den Sphingenfries auf der rhodischen Kanne (Pfuhl, MZG III, 114) sowie die Pünktelung der Steinbock-Bäuche, Fleckung der Hirschfelle, Schraffierung der Entenflügel usw. auf anderen rhodischen Kannen, z. B. Pfuhl 113.

zu entsenden. Hier erscheint der ovale Körper klein, er erschöpft sich in der Hervorbringung des riesigen Trichterhalses. Dieser Ponderierung entspricht die Ornamentik, sie ist am Vasenbauch stark zusammengezogen und durch die diffusen Treppen-Zonen gegen ein Verströmen nach außen geschützt. Als Motiv wären die Rauten den später kanonisch werdenden Fußstrahlen verwandt, und üblicherweise sollten sie die unterste und sollte ihr Gegenstück die oberste Ornamentzone bilden[10]. Hier scheut man sich vor diesen stark struktiven Formen, weil sie die Einheit des ornamentalen Teppichs gefährden würden, auf die man bei der Höhe des Gefäßes angewiesen ist, denn nur bei ganz gleichmäßiger, unstruktiver Haltung läßt sich eine solche Vielzahl einzelner Zonen in ein syntaktisches Verhältnis bringen. Indem die schwarzflächigen, ausdrucksstärksten Zonen von den Gelenkpunkten des Gefäßkörpers abgerückt werden, nimmt man ihnen den struktiven Gehalt. Das Fußstrahlenmotiv erscheint hier »absolut« gehandhabt, ohne die Bindung an den Fußring, und deshalb vervollständigt sich das Dreieck zur Raute.

Die struktiv betontesten Stellen sind hier wie bei der Amphora mit dem Hirsch und wie es überhaupt die Regel ist die dunkelsten; hier hat das undifferenzierte Schwarzkontinuum das Wort, so im Fußansatz, oder die ihm nächststehenden Ornamentzonen. Zu diesen gehört hier (und auf anderen subgeometrisch-frühattischen Amphoren) die plastische Wellenlinie im Halsgelenk — eine unmittelbare plastische Differenzierung der Materie im Maßstab des gemalten Ornaments[11]. Und wie sich die Ornamentik im ganzen von unten nach oben immer reicher entwickelt, um sich in den Friesen des Halses zu vollenden, so erscheint auch das Wellenmotiv, um einen Wellenzug bereichert, an der Lippe. Das gleiche Motiv erscheint an der struktiv gespanntesten und dann wieder an der entspanntesten Stelle — worauf bei der rhodischen Olpe S. 27 hingewiesen wurde — ein Zug, der auch an Bronzevasen des 6. Jahrhunderts und an neuattischen Marmorvasen wiederkehrt, wo Perlstäbe am Halsansatz oder Fußansatz und an der Lippe auftreten. Durch Vermittlung der Lippe erscheint die plastische Welle hier als Ornament der Ränder überhaupt, so auch an denen der Henkel, während der struktiv betontere Standring glatt bleibt.

Der Krater *(Pfuhl MZG III 84)* weist verwandte Züge auf: unverkennbar ist hier die Verwandtschaft der Spiralhaken mit den Löwenschwänzen; auch hier begegnet die betonte Parallelität der Zügel mit den die Zonen trennenden Reifen, und wie vorhin das kleinteilig-flimmernde Element mit

---

[10] An der später zu besprechenden Piräus-Amphora. Buschor, GV 50, Pfuhl, MZG III, 88 liegt ein doppelter Strahlenkranz völlig entsprechend den doppelten Fußstrahlen auf der Schulter um den Halsansatz, wo später der Muldenfries kanonisch wird.

[11] Die ästhetische Bedeutung wird durch eine mögliche Symbolbedeutung der plastischen Wellenlinie als Seelenschlange nicht aufgehoben, noch umgekehrt, vergl. Pfuhl, MZG I, 70 mit Lit. Die Schlange als solche deutlich auf dem Henkel der rhodisch-geometrischen Kanne (Pfuhl, MZG III, 48 oder, à jour zwischen zwei Stegen am Henkel der geometrischen Kanne (Clara Rhodos, IV 344, Abb. 380 Nr. 12497.

Hilfe der Frauengewänder des Tänzerfrieses in die Figuren-Darstellung selbst eingebaut wurde, so hier mit Hilfe der gepünktelten Löwenschnauzen, denen hier wie dort gepünktelte Kaktuspalmetten zwischen den Tierbeinen antworten.

Melische Amphoren

(A = Pfuhl MZG III 105, B = Buschor GV 66, C = Merlin Taf. VIII)

Die erheblich jüngeren, dem frühschwarzfigurigen Stil zeitlich parallellaufenden melischen Bauchhenkel-Amphoren sind Ausläufer des weißgrundig-polychromen Stils, sie zeigen die Auflösung der ornamentalen Syntax an Stücken handwerklich hohen Ranges, ihre grundsätzliche Auflösung, denn eine fragmentarische Handhabung der Syntax an Stücken geringer Qualität versteht sich zu allen Zeiten von selbst. Die drei abgebildeten Amphoren zeigen das gleiche Kompositionsschema: eine beherrschende Figurenzone in den oberen Dreifünfteln des zugespitzt-kugeligen Vasenbauches, einen etwas weniger hohen, in Felder geteilten Figurenfries am Hals, eine noch niederere Metopenzone am konischen Fuß. Beim Beispiel B verhalten sich die Höhen dieser Friese wie 3 : 2 : 1. Dazwischen liegen ornamentale Friese: ein breiter, mit großen Volutenpalmetten am Kelch über dem Fußansatz, je ein schmaler Fries abstrakter Zeichnung über und unter den Fußmetopen, je ein schmaler ganz verschiedener Art über und unter dem Hauptfries. Zuunterst zeigt der Fuß fallende Strahlen.

Diese Strahlen sind der einzige Fries, der die Schwarz-, d. h. in diesem Fall Braunflächigkeit der Figuren aufnimmt. Als Begleitfarbe tritt in den Figuren Violett auf, auch aufgesetztes Rot, die nackten Teile der Männer auf C sind tongrundig aus dem weißen Überzug ausgespart. Das S. 58 zu besprechende korinthische Beispiel zeigt, zu wie reichen Bindungen diese Polychromie Anlaß geben könnte. Hier ist nichts dergleichen zu finden, höchstens daß der Lotusfries auf der Schulter von A als Systematisierung des violettflächigen Elementes, der Entenfries von B als die des schwarzflächigen gelten kann. Die Figuren haben viele konturierte Teile, an den Pferdegespannen von A und besonders B fällt eine seltsam-manierierte Verdoppelung und Verdreifachung der Konturlinien auf, die die Vielzahl der Pferde andeutet, ohne daß sie als perspektivische Überschneidung gemeint wäre.

Zwischen den affrontierten Reitern von A und unter den Henkeln von B und C erscheinen in der Figurenzone Palmetten-Kreuze mit übermäßig entwickelten Voluten, die durch ihren großen Maßstab und ihre betont geometrische dreifache Einrollung einer ganz anderen Formenklasse angehören als die Figuren. Auf der altattischen Hydria aus Caere S. 48 und der chalkidischen Amphora S. 50 sind die Tiere und die Palmettenkreuze verschiedene Individuierungsstufen der gleichen ornamentalen Grundsubstanz — so

auch die Figuren und das Lotuspalmettengeschling auf dem Perseus-Dinos S. 46. Die obstinat in sich selbst eingerollten Voluten der melischen Vasen sind Fremdkörper und nur entfernt mit den maßstäblich kleineren Volutenbäumen des Füllornamentes verwandt (am fühlbarsten auf A). Dieses Volutenelement wird nun in den ornamentalen Friesen nicht eigentlich gebunden und abgewandet, sondern nur endlos innerhalb der gleichen Differenzierungsstufe wiederholt. Das gleiche gilt für das figurale Element: Die wenig kleineren Halsfelder auf B und C wandeln das Hauptmotiv nicht ins Ornamentale ab, und deshalb bleibt das Nebeneinander spannungslos.

Die Figurenszenen sind fast bedrängend dicht umspielt von überreichem Füllornament, das von Vase zu Vase ganz verschiedenen Charakter aufweist. Auf A herrschen subgeometrische Teppichstreifen vor, auf B vergleichsweise rhodisches Streuornament, auf C große, schmalblättrige Rosetten von kyprischem Typus. Auf A bleibt dieses Füllornament ohne Systematisierung, da sich alle Ornamentfriese, außer dem Schulterfries und den Fußstrahlen, auf das Volutenelement beziehen, bei B sind die Rosetten in einem Metopenfries systematisiert, bei C die kleinen Füllvoluten im schmalen Volutenfries an gleicher Stelle, und auch die Mäander am Fußkelch von B und C stehen in Fühlung mit den Mäanderkreuzen des Füllornamentes. Der vertikale Schachbrettstreifen am Hals und der Muldenfries auf der Schulter von C wiederholen Muster, die in kleinerem Maßstab an den Gewändern der Figuren der gleichen Vase vorkommen, aber es wird keine Beziehung dazu deutlich. Das ist überhaupt der Gesamteindruck dieser Vasen: jede Ornamentgruppe wird in sich selbst kunstgewerblich stilisiert ohne Beziehung zu den anderen. Hier sind nicht subgeometrische und orientalisierende und modern-schwarzfigurige Elemente in einem feurigen Einschmelzungsprozeß begriffen, wie auf den temperamentvollen frühattischen und altattischen Vasen, sondern die heterogenen Elemente sind geschmackvoll zusammengestellt, ohne daß eine wirkliche Synthese gesucht wäre. Die frühattischen Vasen sind viel ungeordneter, aber in ihrer derben Phantastik bereitet sich etwas Neues vor, die Ordnung der melischen Vasen hat etwas Müdes, Schematisches und Äußerliches.

Auch die Qualität der Figuren pflegt überschätzt zu werden: sie sind natürlich stilistisch fortgeschrittener als die der Pariser Lutrophoros S. 35, aber nicht lebensvoller. Die Pferde haben korinthische oder altattische Vorbilder zur Voraussetzung, aber sie besitzen nicht deren Kraft und Beweglichkeit. Über den spitznasigen Figuren der Apollonamphora B liegt ein Abglanz frühattischer Drastik, die Figuren der Heraklesamphora C sind an dumpfer Typik dem Durchschnitt etruskischer Wandgemälde vergleichbar[12].

[12] Eine Übersicht über die Ornamentmotive, nicht aber über ihre Syntax bei J. H. Hopkins »New evidence on the Melian amphorae« (JHS XXII 1902 46 ff.). Die syntaktisch bestkomponierte Melische Amphora ist die einfachste (JdI II, 1887, Taf. 12). Ihre dreifache Wiederholung des Mäanders ist sinnvoller als die der Volutenfriese, weil der Mäander ohnehin dem Ungeformten, Diffusen näher steht.

Der Übergang vom frühattischen zum altattisch-schwarzfigurigen Stil.

Die Pariser Lutrophoros steht auf Messers Schneide zwischen einem noch-lebendigen geometrischen Formgefühl und dem kräftig aufkeimenden neuen Figurenstil, und sie vertritt diesen wichtigsten Wendepunkt zum eigentlich Griechischen in höchster Qualität. Sie ist das zentrale Prachtstück der ältesten Stufe des früh-attischen Stils, von dem aus sich alle anderen ordnen.

An der Pariser Lutrophoros wird vor allem die geringe Bedeutung der orientalischen Lehnformen für die Entwicklung des neuen Stils deutlich. Sie beschränken sich hier auf die konturierten Rosetten, Flechtbänder und die intermittierende Volutenranke; alles andere sind geometrische Elemente, teils neuartig vergrößert und belebt, wie die Rauten, Spiralhaken und die geschweiften Dreiecks-Spitzen im Halsansatz, teils haben sie die längst gebräuchliche Form der Treppenborten und Zickzacklinien-Felder. Das Primäre des neuen Stils ist nicht das orientalisierende Detail, sondern ein Bedürfnis nach maßstäblich großen und belebten Formen, nach einer stärkeren Dynamik des Ornaments, das sich der orientalischen Lehnformen hauptsächlich deshalb bedient, weil es sich in den festgeprägten Formeln und kleinteiligen Formen des geometrischen Stils nicht zu äußern vermag. Bezeichnenderweise haften geometrisch-altertümliche Züge am zähesten an den figürlichen Darstellungen, die ohnehin schon belebt und bewegt waren, an der Pariser Lutrophoros sind die Ornament-Motive vergleichsweise moderner, die Figuren werden von der Entwicklung mitgenommen, ihrerseits vergrößert und durch allmählige Erweichung ihrer starren Typik zugleich geschmeidig gemacht und lebensvoll gespannt.

Auf früheren Stücken macht sich das neue, großförmige Element, das sich vorzugsweise in den orientalisierenden Motiven ausspricht, zunächst eher als Störung bemerkbar, die Formensprache wird uneinheitlich, das syntaktische Gewebe gerät in Unordnung — so deutlich an der Analatos Hydria in Athen[13]. Die phantastischen Palmettenbäume und sonstigen quasi-pflanzlichen Gebilde großen Maßstabs bleiben dort ohne jede syntaktische Bindung, und der Strahlenfries der Schulter, dem keiner über dem Vasenfuß antwortet, drängt sich unorganisch in die Komposition.

Bei späteren[14] ist der ornamentale Teppich völlig zerlöst, das Ornament ist maßstäblich bis zum Rang des Figürlichen vergrößert und vergegenständlicht, eine unbändige Freude am Gegenständlichen, an der dinglich ernst genommenen und isolierten Einzelform führt dazu, sogar das Füllornament und die ornamentalen Friese an Schwarzflächigkeit dem figürlichen Element anzugleichen. Von einer Syntax, d. h. einer Hierarchie der Formen kann unter ungefähr gleichwertigen Formen kaum die Rede sein, es herrscht eine

[13] Buschor, GV 42, Pfuhl, MZG III, 79, Merlin Taf. 17a.
[14] Z. B. Buschor, GV 44, Pfuhl, MZG III, 86, 87.

gewisse fröhliche Unordnung, ein bunter Optimismus von jugendlich-derber Ausgelassenheit.

Die Festigung der Ornamentik erfolgt dann im schwarzfigurigen Stil, und die entscheidenden Schritte in dieser Richtung sind wieder durch Stücke höchsten Ranges belegt: durch die Piräus-Amphora und die Netos-Amphora in Athen.

Die Piräus-Amphora

Athen, 353 (Buschor GV 50, Pfuhl MZG III 88)

Das wilde Durcheinanderquirlen der figürlichen und geometrischen Elemente hat sich beruhigt, die Bestandteile klären und setzen sich in getrennten Schichten wie Öl und Wasser. Von einem ornamentalen Teppich mit eingewobenen Figuren, wie noch an der Pariser Lutrophoros, ist nicht mehr die Rede: der gewaltige Figurenfries, schwarzflächig vor hellem Grund, beherrscht den Eindruck völlig. Ihm antwortet als einziges, an Schwarzflächigkeit ebenbürtiges Ornament der doppelte Strahlenkelch über der Schwarzzone zunächst dem Schwarz-Kontinuum des Fußes, und der ihm antwortende zartere Strahlenkranz auf der Schulter — alles andere ist Begleitornament geringeren Ranges.

Die unregelmäßigen, der Abfallform der Zwischenräume folgenden Felder aus eng gereihten Zickzacklinien sind verschwunden, an denen der quasitextile Eindruck des Ornament-Teppichs haftete; an der Piräus-Amphora haben sich die reicheren Formkerne des Füllornamentes zu scharf geprägten abstrakten Pflanzen, sowie hängenden und schwebenden Volutenpaaren mit Palmette vergegenständlicht — womit die noch flüssigen Vor-Formen am Kerameikos-Becher zu vergleichen sind — die kleineren Formen sind zu locker verteiltem Streuornament geworden, das den Grund belebt, ohne ihn ernstlich zu füllen.

An Ornamentzonen gibt es nur die schmalen Treppenfriese über den Fußstrahlen und an der Lippe, als diffuse Differenzierung des schwarzen Grundes und zugleich als Systematisierung des kleinteiligen Streuornaments, und darüber den Flächenrapport diagonal gestellter Mäander, großförmiger als der Treppenfries und hiedurch wie durch die Bezugnahme der Schrägen auf die Schrittstellung der Pferde als nahezu diffuse Systematisierung des linearen Elementes der Figurenzone wirkend. Die Dreiecksreihen an den schmalen Flanken der Henkel haben die Größe der zwischengeschalteten Strahlen des Schulterfrieses, sie bilden eine Brücke vom figuralen Maßstab der Fußstrahlen und größeren Schulterstrahlen zum kleinteiligeren der Mäanderzone, die S-Spiralen auf der Außenseite der Henkel systematisieren das Voluten-Element des Bildfeldes. Es sind alle Teile gebunden, aber so knapp als möglich,

das Interesse am Bildfeld hat die Freude an weitläufigen syntaktischen Entwicklungen des Ornaments in den Hintergrund gedrängt.

Die Netos-Amphora

Athen (Buschor GV 51, Pfuhl MZG III 85, 89, Merlin Taf. 17b)

Mit dieser Vase scheidet das geometrische Element als gleichberechtigter Partner des figürlichen endgültig aus, die alleinherrschend gewordenen Figuren, schwarzflächig, mit feiner Ritzzeichnung der Binnenform stehen vor einem Grund, der als solcher, unabhängig von den Figuren, mit regelmäßig verteilten Punktrosetten beblümelt ist. Eine gewisse Befangenheit und Abhängigkeit von den Figuren liegt nur darin, daß «zufällig» möglichst viele solche Blümchen sichtbar werden — frühere Vasen hätten nie so kleine Flächen wie die Innenbogen der Gorgonenflügel mit Füllornament versehen. Die im Streumuster der Piräus-Amphora noch häufigen Zickzack- und Mäanderfragmente sind bis auf geringe Reste verschwunden, im Bildfeld des Halses haben diese offenbar die Funktion, die Namenbeischriften ornamental zu binden.

Die Skala der verschiedenen Differenzierungs-Stufen ist gegen das Figürliche hin verschoben und liegt nun ausschließlich im Bereich des Figürlichen und des Palmettenornamentes. Ersteres wird über nicht weniger als fünf Stufen herabgestimmt bis zur endlichen ornamentalen Bindung im Palmetten-Lotus-Band der Schulter. Die gewaltige Bewegung der rechtshin stürmenden Gorgonen wird widerlagert und geordnet im darunter liegenden Fries linkshin springender Delphine und völlig besänftigt im Fries der rechtshin marschierenden kleinen Enten auf der Lippe. Dieser Fries wirkt kaum mehr figural, weil seine Einheiten an Zahl nicht mehr überschaubar, völlig gleich und dicht gereiht sind, auch die Punktrosetten sind verkleinert und streng geordnet. Damit ist das figürliche Element bereits auf den Maßstab des Palmettengeschlings der Schulter herabgestimmt. Eine zweite figürliche Formenreihe legt das Rundumstürmen des Gorgonenfrieses still. In der Netosgruppe des Halses kreist die Bewegung in sich selbst, im rechtshin zustoßenden Herakles und nach links greifenden, den Oberkörper aufbäumenden Netos — eine ideale Metopenfüllung. In den symmetrisch aufgestellten Vögeln der Henkel steht sie völlig still, wobei die Schwäne und Enten zugleich thematisch wie maßstäblich eine gewisse Ueberleitung von den dämonischen Flügelwesen der Hauptzone zu den Enten der Lippe abgeben.

Im stark zerstörten untersten Teil des Vasenkörpers folgte unter den Delphinen ein Fries liegender S-Spiralen und der Kranz der Fußstrahlen — also eine ornamentale Bindung der linearen Ranken des Schulterfrieses, denn andere dunkle lineare Elemente vor dem Vasengrund sind weder in der

Gorgonenzone noch im Netosfeld vorhanden. Dagegen findet dieses Element nach der geometrischen Seite gewissenhaft seine Systematisierung: das Spiralelement wird für sich allein auch noch gebunden im Spiralband unter der Lippe, und die vom oberen Rand ins Metopenfeld ragenden Hakenspiralen übersetzen dieses Element noch rasch ins Schwarzflächige. Noch weiter geometrisiert sich das lineare Element zu den Mäandern an den Henkeln und zu seiten des Netosfeldes.

Auch das Motiv der Rosetten ist nicht vergessen. Die ins winzige verkleinerten Punktrosetten des Entenfrieses wurden schon erwähnt. Um die Vögel in den Henkeln ist das Motiv dagegen ins Schwarzflächige erhöht, indem hier Klecksrosetten korinthischer Art die Punktrosette ersetzen, im Palmettengeschling der Schulter ist es ins Geometrisch-Abstrakte zu Punktkreisen reduziert, wie zwischen den Figuren des Aristonothoskraters. Seine Aristie erlebt das Rosettenmotiv aber in den vertikalen Streifen neben den seitlich rahmenden Mäandern der Netos-Metope: sie sind dicht gefüllt mit großen, vielblättrigen, schwarzflächigen Rosetten mit Ritzzeichnung und erreichen damit nahezu den Maßstab der Palmettenfächer im Schulterfries.

Im orientalisierenden Stil wurde zunächst das neue, gegenständliche Element und das zu neuer Größe gesteigerte figürliche in das herrschende ornamentale System eingebaut, wie vor allem an der Pariser Lutrophoros gezeigt wurde. An späteren frühattischen Vasen führt die Freude an den neuen Formen zu einer vorübergehenden Erschütterung des syntaktischen Gefüges, mit der Piräus-Amphora tritt eine neue Abklärung ein: nunmehr hat das Figurenelement die Führung. Daneben hat aber das Ornament seine Bedeutung nicht verloren, es bleibt bis ins letzte Drittel des sechsten Jahrhunderts und in vielen Fällen noch bis zum Ende der Vasenmalerei (und in der Architektur bis in die Spätantike) in lebendiger Wechselbeziehung zu den Figuren. Das geometrische Ornament freilich verschwindet fast ganz im schwarzfigurigen Stil, mit Ausnahme der neu dazu gekommenen Fußstrahlen und des Mäanders. Dafür tritt nun das mehr oder weniger vitalisierte, in seinen höchsten Differenzierungsformen quasi-pflanzliche Ornament an seine Stelle — der Muldenfries und die verschiedenen Arten von Lotus- und Palmettenfriesen. Diese Palmettengebilde sind nur noch in bestimmten Vasengattungen als Bildgegenstand gemeint und damit den Figuren gleichgeordnet, so die Lotuskreuze auf alt-attischen, vor allem aber auf korinthischen und chalkidischen Vasen; in der Regel sind sie reines Ornament, das nun die Systematisierung der einzelnen Formelemente des Figurenfrieses übernimmt, solange dieser noch als Ornament und nicht als die Reproduktion eines Gemäldes gemeint ist.

An der Netos-Amphora ist noch ein Rest der alten Selbständigkeit des Ornamentes fühlbar, wenn die Teile des Lotus-Palmettengeschlings und die

Füllrosetten in eigenen Ornamentfriesen geometrischer Ordnung systematisiert werden. Derartiges hört nun auf, das Ornament ist nur noch auf das figürliche Element bezogen, bis es allmählig auch diesem gegenüber seine Eigenexistenz aufgibt, die die Voraussetzung solcher Beziehung ist, um zur bloßen Rahmung herabzusinken.

Es sind vor allem drei Vasengattungen, die auch noch im schwarzfigurigen Stil das Ornament eine Zeitlang lebendig weiterentwickeln: die altattischen, die chalkidischen Vasen und die Gruppe der Caeretaner Hydrien. Über den korinthischen Stil, der eigenartig abseits steht, sollen später einige Anmerkungen folgen.

Der Perseus-Dinos

Louvre E 874 (Buschor GV 114; Pfuhl MZG III 92; Merlin Taf. 34; CV France 2 64—66)

Die struktiv betonten Stellen am Kessel und dem, vielleicht nicht unmittelbar zugehörigen, aber stilistisch entsprechenden Untersatz sind nicht mit Figurenfriesen, sondern mit Palmetten-Lotus-Bändern belegt, so die Zone der größten Ausladung und die Lippe des Kessels, ferner Kehlchrand, Knauf und Fußansatz des Ständers. Das ist bei völlig anderem Formbestand von Gefäß und Ornament das gleiche Kompositionsprinzip wie beim frühattischen Becher vom Kerameikos (S. 33) oder bei den rhodischen Kannen mit schwarzem Reifenpaar (S. 21), bei allen tritt das bedeutungs-betonte figurale Ornament an den plastisch unbetonten, das gegenständlich unbetonte Lotusornament oder geometrische Ornament an den plastisch betonten Stellen auf, wie in der Architektur das figurale Element an den struktiv entspannten Stellen, im Fries, im Metopenfeld und Giebelfeld auftritt, wie wenn die Materie nur hier die nötige Muße hätte, sich zur Figur zu differenzieren.

Wie an der Netosvase wird die große, freibewegte Bilderfolge des Hauptfrieses noch auf der Ebene des Figuralen systematisiert durch die schmaleren, ruhiger, dichter und deshalb dunkler gefüllten und schon durchaus ornamental wirkenden Tierfriese. Wie weit deren Häufung korinthischen Einfluß verrät, und wie weit dieser doch wieder ins spezifisch Attische übersetzt ist, ist hier nicht zu erörtern. Die weitere ornamentale Rechnung spielt sich ab zwischen drei Elementen: dem Figürlichen, dem Palmetten-Ornament und dem Muldenfries.

Der archaisch-prächtige Palmetten-Lotusfries ist zugleich dicht geschlossen, also dunkel, und trotzdem elegant, seine Zeichnung ist ausführlich, ohne schleppend zu werden, die Ausführung sorgfältig ohne Pedanterie. Das Bandgeflecht ist innerhalb seines thematischen Reichtums locker, an Stelle von Spiralen bildet es ausschließlich Schlingen, die Kreuzung der Bänder ist ohne die Konsequenz gehandhabt, mit der das nordische Frühmittelalter seine

Bandgeflechte knüpft. Nach oben und unten strahlen dreiblättrige, mit 2×3—4blättrigen Palmettenfächern gefüllte Lotusblüten aus, abwechselnd mit 15—16blättrigen Palmetten. Durch die umschreibende Schlinge und die sich über die Palmetten hin berührenden Lotusspitzen werden sie in ihrer Ausstrahlung gehemmt, die der Lotusblüten erscheint dagegen gesteigert — eine dialektische Spannung innerhalb des Frieses selbst, wie sie zur späteren Beliebtheit von Palmetten-Lotusfriesen in der Architektur viel beiträgt.

Dieser Fries steht in ausdrücklicher Formbeziehung zu den darüber und darunter befindlichen Figurenfriesen, worauf schon die Gegenständigkeit seiner Palmettenfächer und -blüten hinweist. Alle Form- und Farbelemente, die in den Figurenfriesen zur Charakterisierung lebender Wesen dienen, erscheinen im Palmettenfries zu Ornament systematisiert. Die Oberkörper der Zweikämpfer, des Hermes, der Gorgonen entsprechen nach Masse und Umriß ungefähr den Kelchen der Lotusblüten, und auch die Tierkörper der unteren Friese sind ihnen maßstäblich verwandt. Wie an den Glockenpanzern der Kämpfenden, so ist auch im Blütenkelch des Frieses die Farbfläche gesäumt von einer mäanderverwandten, geritzten Wellenlinie zwischen Doppelstegen — eine Formengruppe, die an allen Gewandsäumen, aber auch im Kern der Palmetten wiederkehrt. Die Fächerblätter der Palmetten und Blüten entsprechen nach Größe und Zeichnung genau den Flügelfedern und Locken der Gorgonen und den Pferdemähnen des oberen, den Sphingenflügeln, Löwenmähnen, Panter-Rippen usw. der untern Friese. Die drei spitzen Kelchblätter der Blüten haben die Größenordnung der Pferdefüße und menschlichen Unterarme, und die zweistreifigen Schlingen des Bandgeflechtes antworten den überall an den Figuren auftretenden zweistreifigen Säumen; die Räder der Streitwagen wiederholen mit fast gleichem Radius die umschreibenden Bogen um die Palmetten, und ähnliche Kurven erscheinen in den Gorgonenflügeln und am Helmbusch der Krieger. Figuren und Ornament sind durchaus zusammengesehen, die Figuren erscheinen als der höher individuierte Ausdruck der gleichen Formsubstanz, die auch die Ornamentfriese bildet, und durch diese Verwandtschaft wird das figürliche Element bei aller Freiheit doch wieder ans Ornament gebunden und damit an den Vasengrund. Wie das figurale Element, so erscheint auch das ornamentale der Palmettenfriese in zwei Größenstufen: dem Hauptfries der Mittelzone und den kleinen, auch thematisch vereinfachten Friesen der Lippe und des Untersatzes, von denen wieder der am Knauf der größte ist. Er steht in unmittelbarer Beziehung zu den beiden Muldenfriesen, denen gegenüber der Palmetten-Lotusfries den Rang eines Figurenfrieses einnimmt, dessen Formelemente nunmehr bis ins fast-Geometrische der Muldenreihe systematisiert werden, ein gleicher Muldenfries — mit Farbwechsel der Zungen — erscheint über dem Gorgonenfries auf der Schulter und zuunterst um die kleinen Tierfriese des Fuß-Tellers. Einzig hier und an der Außenseite der Gefäßlippe

erscheint ein letzter Rest vom geometrischem Ornament, und unter dem Knauf des Ständers systematisiert ein Flechtband die reiche Bewegung des Bandgeschlings ins Formelhaft-Überschaubare.

Altattische Hydria aus Caere

Louvre E 817 (Pfuhl MZG III 93 CVA France 2 63)

Im Hauptfries stehen sich auf beiden Seiten gewaltige Bestien im Wappenschema gegenüber, zu seiten eines reich gegliederten, maßstäblich nur wenig kleineren Palmetten-Lotuskreuzes, das auf der Grundlinie aufsteht und deshalb trotz seiner abstrakten Formulierung seltsam gegenständlich, wenn auch nicht ausgesprochen pflanzlich wirkt; dieser Eindruck wird durch den Vogel, der auf dem Kreuz der Sphingen-Seite steht, noch verstärkt. Auf der einen Seite sind es zwei sich umblickende Löwen, die die nach korinthischer Art breit entfalteten Lotusblüten zum Teil überschneiden. Mit diesen durch zweistreifiges Bandgeschling verbunden, entwickeln sich nach oben und unten wesentlich kleinere, 9—11 blättrige Palmetten, in deren Fächer rote und schwarze Blätter abwechseln, wie an allen Palmetten dieser Vase. Eine ebensolche Palmette hängt vom oberen Rand als Füllung ins Bildfeld (dasselbe in frühattischer Formulierung auf der Piräus-Amphora [S. 43] und schon am Kerameikos-Becher [S. 33]). Auf der anderen Seite blicken sich zwei stehende Sphingen über ein Palmetten-Lotuskreuz hin an, in dem die Lotusblüten nach oben und unten und die Palmetten nach rechts und links weisen. Erstere haben die normale kelchartige Fassung wie vorhin auf dem Dinos (S. 46), auch stimmen sie maßstäblich besser überein mit den breiten Palmetten aus je 14 stumpfen Blättern. Hier haben alle Kelche und Kernscheiben der Palmetten als Saum jene mäanderartige Welle zwischen Doppelstegen wie vorhin am Dinos, nur merklich derber; das Ornament wiederholt sich im Fries um den Hals der Amphora, in den Henkelpalmetten und der ins Bildfeld hängenden Palmette der Löwenseite, nicht aber in denen des Löwenkreuzes. Der Vogel zwischen den Sphingen ist ein hier etwas deplaciertes Rudiment des Entenfrieses der Netos-Amphora (S. 44) und so vieler ähnlicher Friese — er ist hier glossematisch verwendet, als Füllornament wie auf der Gegenseite die herabhängende Palmette.

Diese aus figürlichen und ornamentalen Elementen gemischte Komposition findet ihre eindeutige Systematisierung in den beiden benachbarten, etwa ein Drittel ihrer Höhe einnehmenden Friesen; das figürliche Element im Tierfries, das ornamentale im Palmettenlotusband des Halses. In beiden erscheint die betreffende Komponente rein herausgezogen, ohne Beimischung der anderen. Das bedeutungsschwer Vereinzelte erscheint in kleinerem Maßstab, dicht gedrängt, vervielfacht und dadurch relativiert wie vorhin bei den

Tierfriesen des Dinos und der Netosamphora beschrieben. Die Verwandtschaft des Halsfrieses mit den Palmetten-Lotuskreuzen ist offensichtlich, die kleinen Palmetten des Löwenkreuzes bilden dabei eine gewisse maßstäbliche Ueberleitung. Im Fries sind Palmetten und Blüten gegenständig verschränkt, das ergibt eine diffus wogende Horizontalbewegung, verwandt der Bewegung im Tierfries und gemeinsam mit diesem einen stark bindenden Kontrast zur starren Ruhe des Wappenschemas. Es ginge vielleicht zu weit, wollte man in den Fußstrahlen die Systematisierung der spitzen Lotus-Kelchblätter aus den Kreuzen sehen, obwohl sie maßstäblich gut dazu passen, eindeutig ist dagegen die Systematisierung der zweifarbigen Füllrosetten im Rosettenfries der Lippe[15].

Für die über den Grund verstreuten Punkt-Rosetten fehlt eine solche Bindung — sie fehlte auch an der Netosamphora; wie dort wird das Rosettenmotiv auch hier erst in seiner höchsten Differenzierungsform ornamental gebunden: kleine zweifarbige Rosetten, rechts oben und unten neben dem Sphingen-Kreuz zwischen den Füßen der Sphingen und gelegentlich im Tierfries zeigen, daß die Punktrosetten als niederere Stufe der Blattrosetten und also im Zusammenhang mit diesen gesehen sein wollen. Im Halsfries sind die Palmetten so stark verkleinert, daß sich die Fächerblätter fühlbar dem Maßstab der Rosettenblätter an der Lippe nähern, so daß die Rosetten auch noch als Systematisierung des Palmetten-Elementes, als weitere Reduktion des Blattfächer-Motivs ins Absolute und Geometrische gelten können. Auch dies eine Beziehung, die in der korinthischen Ornamentik fehlt, denn dort sind die Ornamentkreuze viel zu groß, als daß sie im Zusammenhang mit den Füllrosetten gesehen werden könnten.

Die Bestreuung des Bildfeld-Grundes mit Punktrosetten hat diese altattische Hydria mit der Netos-Amphora gemeinsam, doch fehlt ihr die frühattische Helligkeit und jede Andeutung des geometrischen Elements. Der Palmetten-Lotusfries des Halses und der Tierfries unten verbindet sie mit dem oben beschriebenen Dinos — doch fehlen die dort so wichtigen Muldenfriese, und die fast zu gleichen Teilen schwarz und rote Ornamentierung ist weit massiger, dichter und wuchtiger und hiedurch und durch die Verwendung größerer Füllrosetten und der großen Palmetten-Lotuskreuze sozusagen korinthischer, unkorinthisch ist aber wieder die Ausführlichkeit und die absolute Präzision der attischen Syntax, der die korinthischen Einzelmotive hier unterworfen werden.

[15] Eine Systematisierung von Kleks-Rosetten in Streifen seitlich des Bildfeldes ist auch sonst frühattisch, z. B. Buschor, GV 52. Als Fries z. B. an der sfg. Komastenschale Buschor, GV 116. Im korinthischen Stil, aus dem diese Rosetten in den attischen übernommen werden, sind dagegen Systematisierungen selten — ein protokorinthisches Beispiel Louvre E 429 (Merlin Taf. 13 rechts unten) — und schon gar die dialektische Entwicklung verschiedener Differenzierungsstufen des gleichen Motivs wie an dieser und der Netos-Amphora hat an korinthischen Vasen nicht ihresgleichen. Rosetten regelmäßig verteilt zwischen regelmäßig gereihten Figuren — also das Schema des Entenfrieses der Netos-Amphora — z. B. Olpe Louvre E 603 (Merlin Taf. 15, 1) aber keine weitere Systematisierung zu einem eigenen Rosettenfries.

Chalkidische Amphora, Würzburg Nr. 162

(Pfuhl MZG III 161; Langlotz GV Taf. 25, Rumpf, Chalkid. Vasen Taf. 48—51)

Eine thematisch der vorigen verwandte Komposition ist hier in ganz anderem Tonfall vorgetragen. Auch hier erscheint auf beiden Seiten das Wappenschema, aber locker, vielteilig und zierlich statt wuchtig und gedrängt. Statt aus vier großen Teilen bestehen die Palmetten-Lotuskreuze aus je zwanzig Gliedern, die maßstäblich kaum über den wechselständigen Palmetten-Lotusfries des Halses hinausgehen, der auch diesmal ihre Systematisierung besorgt. Das figürliche Element wird hier im Reiterfries der Schulter systematisiert im gleichen Sinn wie vorhin, nur übernimmt dieser Fries zugleich die endgültige Bindung der nebensächlich behandelten Füllrosetten. Das reicher ausgebaute Ornamentkreuz erfordert reichere ornamentale Bindungen: für die Palmettenkomponente genügt der Halsfries, dagegen treten in den Kreuzen Rosenknospen auf, als eine spezifisch ionische Umformung der Lotusknospe, die durch die zweispitzigen Lotuskelche des Halsfrieses nicht unmittelbar ornamental gebunden werden. Für diese Funktion wird vielmehr ein neuer Ornamentfries eingeschoben: die Knospenreihe über verschränkter linearer Bogenkette unter dem Hauptfries. Das Motiv der Knospe erscheint darin abwechselnd in zwei Modifikationen: einheitlich geschlossen und schwarz, oder durch zwei Ritzlinien aufgespalten, die linear über dem Grund fortgesetzt werden, so daß sich die Knospe eben zu öffnen scheint; hier sind die beiden Kelchblätter rot und die Spitze schwarz, oder umgekehrt. Beide Modifikationen haben ihre Entsprechung im Ornamentkreuz. Die geschlossene Knospe erscheint maßstäblich kaum vergrößert und formal eher rückgebildet je viermal an untergeordneter Stelle, als optisches Gegengewicht zu den Nebenpalmetten oben und den ihnen entsprechenden Knospen unten im Kreuz. Das Motiv der sich öffnenden Knospe wird von den eben erwähnten, nach unten gerichteten Knospen in etwa doppelter Größe aufgenommen, zugleich in deutlich veredelter und verpflanzlichter Gestalt, und noch weiter gehen in der Vernatürlichung die großen Knospen in den Kreuz-Diagonalen: außer den beiden seitlichen Kelchblättern ist noch ein schmales, für natürliche Rosenknospen charakteristisches Kelchblatt über die Mitte der Knospe gelegt, und die pflanzlich-aktive Bewegung, mit der sich diese Knospen dem waagrechten Kreuzarm zuwenden, hat den unter halb und ganz abstrakten Formen doppelt überraschenden Charme des Natürlichen.

Wie am Pariser Perseus-Dinos (S. 46) findet das Formelement der Palmettenblätter seine nochmalige, endgültige Systematisierung im Muldenfries auf der Schulter, andererseits stehen die schlanken, spitzen Fußstrahlen in unverkennbarer Maßstabbeziehung zu den Lotuskelchblättern, außerdem liegt hier und noch an mehreren Vasen der chalkidischen Gruppe unter dem Knospenfries eine Art aufgelöster Treppenfries, eine lichte Zone mit sehr

locker gereihten schrägen linearen Zickzacklinien, die als farb-vertauschte Systematisierung ähnlich rieselnder Ritzlinien in den Pferdemähnen und Hahnenhälsen gelten können — ein letzter Nachklang der diffusen Zonen geometrischer Zeit.

An der, der eben beschriebenen sehr nahestehenden Amphora in München[16] sind die Palmetten und Knospenkreuze unter die Henkel versetzt; um dieses Ornament aber trotzdem in der Frontalansicht zur Geltung zu bringen, erscheint ein entsprechend verkleinertes und vereinfachtes Palmetten-Knospen-Kreuz im Schulterfries und sind die Lotusblüten des Halsfrieses zu sich öffnenden Knospen umgedeutet.

Am Krater mit Hektors Abschied[17] — zur gleichen Gruppe gehörig — fehlt das Ornamentkreuz in der Figurenzone, dafür wird der Knospenfries auf dem Deckel wiederholt, so daß er nicht ohne Antwort bleibt, auch die Systematisierung des Figurenelementes durch einen Tierfries fehlt nicht, sie ist auf den Deckel versetzt.

---

[16] Sieveking-Hackl Nr. 594, T. 23, 24.
[17] Würzburg Nr. 315 u. 457 (Buschor GV 93, Langlotz GV Tf. 23, 24, Rumpf Taf. 31—34).

III.

DAS MULDENORNAMENT AUF VASEN

Der Muldenfries im allgemeinen

Betraf der vorige Abschnitt die Vasenornamentik im allgemeinen, so verengt sich im dritten das Blickfeld auf die Betrachtung einer bestimmten Ornamentgruppe, an der sich die im zweiten festgestellten syntaktischen Gesetze sowohl an Vasen wie auch im Gebiet der Architektur verfolgen lassen. Es sind dies jene gemalten oder plastisch gebildeten Friese, die in der deutschen Terminologie unter dem Namen «Blattstäbe» gehen, das dorische und das ionische Kymation und verwandte Kymatien, ferner gewisse Palmetten- und Rosettenformen und das Motiv der Kannelur.

Für diese Gruppe untereinander verwandter ornamentaler Maßnahmen wird der Sammelname »Muldenornament« vorgeschlagen, »Blattstab« ist zu speziell und selbst für sein Spezialgebiet unbrauchbar, denn niemand wird durch dieses meist kragenartig um den Halsansatz einer Vase gelegte Ornament an einen Stab — baculum — erinnert werden und ebensowenig an Blätter; auch »dorisches Kyma« ist zu speziell, »Zungenmuster« entsprechend der englischen »tongue-pattern« würde nur die flächigen und plastisch-konvexen Beispiele decken, nicht aber die zahlreicheren konkaven, und außerdem ist das Wort »Zunge« schon beansprucht für die flächige Füllung linear umrissener Mulden und für die konvexen Einlagen in konkav modellierten Kannelürenbahnen. Der Begriff der Mulde dürfte am ehesten die Vorstellung einer länglichen Form von merklicher Breite mit rundem Auslauf nahelegen, mit der Möglichkeit plastischer Modellierung, und daß in einer so formenreichen Gruppe stets ein Teil der Fälle der Gesamtbezeichnung widerspricht — im vorliegenden Fall sind es die konvex modellierten Formen — ist als unvermeidlich in Kauf zu nehmen.

An einer ungeheuren Zahl von Beispielen, von der Vase und dem Bronzegerät bis zur Säule und zum architektonischen Gesims erscheinen Glieder dieser Formenfamilie in allen erdenklichen Spielarten, von der archaischen

Zeit bis zur Spätantike; schon das allein würde die Wichtigkeit dieser Formen beweisen. Als ihr Grundschema mag man sich einen bandartigen Streifen vorstellen, quer zur Längsrichtung nicht zu eng schraffiert, nach oben durch eine schlichte Saumlinie begrenzt, während nach unten jedes der schmalen, senkrechten Felder zwischen zwei Strichen halbrund geschlossen ist. Die gemeinsame obere Begrenzung wird zwangläufig als die Grundlinie abgelesen, von der die dicht gereihten Mulden herabhängen, um in den Bogen frei zu endigen.

Die Mulde ist vor vornherein pluralisch und somit eine Form niederen Grades, sie ist einzeln nicht existenzfähig, sie ist gewissermaßen nur ein Form-Atom, aus dem sich die verschiedensten Formen höherer Ordnung aufbauen lassen.

In ihren graphischen Abarten wird die einzelne Mulde in der Regel durch einen linearen Kontur gebildet, der, solange er senkrecht verläuft, beiden benachbarten Mulden zugleich angehört, um sich erst bei Beginn der runden Endigungen aufzuspalten; häufig hat aber jede Mulde ihren eigenen Konturstreg, der neben dem der Nachbarmulde bis zur Grundlinie läuft, was bereits eine Rhythmisierung der Reihung ergibt; die Reihe erscheint gelockert, die einzelne Mulde ist im Rahmen des Ganzen verselbständigt.

Das Innere der Mulde erscheint auch ohne weitere Charakterisierung als die eigentlich beabsichtigte Form, das Feld außerhalb der runden Endigungen als der ungeformte Hintergrund, und diese Wirkung wird oft dadurch unterstrichen, daß das Innere der Mulde mit einer farbig-flächigen Zunge ausgefüllt wird, die gegen den Umriß hin einen schmalen Saum der Hintergrundsfarbe frei läßt.

Die ästhetische Funktion des Muldenfrieses ist stets die gleiche: eine waagrechte Zone wird in eine regelmäßige Folge von Einzelakzenten zerlegt — also differenziert — und durch die einseitigen Bogenschlüsse in ein bestimmtes aktives Richtungsverhältnis zu den Nachbarzonen gebracht. Damit hilft der Muldenfries die ästhetische Struktur des Gegenstandes verdeutlichen, an welchem er auftritt: der Teil, an welchem die Grundlinie haftet, erscheint fest und ruhig, die Fläche, über die sich die Mulden entwickeln dagegen weich und schwellend, und zwar endet der Bewegungsimpuls nicht mit den Mulden, er strahlt vielmehr auf der angrenzenden Fläche weiter, und dieser Richtungsimpuls wird oft ausdrücklich in Form gefaßt in Gestalt von Zwickelspitzen, die zwischen den runden Muldenendigungen vorspringen. Die Richtung der Bewegung wird stets von der Grundlinie zur Endigung hin abgelesen, vom geringsten Freiheitsgrad am Fuß zum größten in der Halbrundendigung und nicht umgekehrt; je nachdem die Bogenschlüsse nach unten oder oben weisen, scheint der ganze Fries zu hängen oder zu stehen.

An Metallgegenständen erscheinen Muldenfriese in Gravierung, hier und an Marmorvasen und Architekturteilen aber auch in plastischer Form. Der

Umriß wird zum erhöhten Steg — auch er einfach, sich nach rechts und links zum Bogenschluß gabelnd, oder so, daß jede Mulde vom Ansatz an von ihrem eigenen Steg umsäumt ist; das Innere ist flachgehöhlt oder zu einem flachgewölbten Buckel aufgetrieben. Plastische Muldenfriese mit konkaven Einheiten erscheinen z. B. als Pfeifenfriese in der Geisonstirne römischer und schon früherer Gebälke, oder sie gliedern den Körper attischer Marmorlekythen und neuattischer Prunkvasen. Gemalte Mulden erscheinen von selbst konkav oder konvex, je nachdem sie auf einer konkaven oder konvexen Unterlage liegen: weil die Muldenform selbst keinen eigenen gegenständlichen Inhalt hat, wirkt sie als Differenzierung schlechthin, als Intensivierung und Bewußtmachung der in der Unterlage unausgesprochen enthaltenen Form-Tendenzen. Wird das Ornament selbst plastisch vorgetragen, so folgt seine Modellierung fast ausnahmslos dem suggerierten Eindruck: in Hohlkehlen und sonst gehöhlten Flächen werden die Mulden als vertiefte Rillen zwischen erhöhten Stegen in den Körper des Gefäßes gegraben, auf konvexem Grund — auf Lippe, Schulter, Bauch eines Gefäßes wölben sie sich als flacherhöhte Zungen heraus.

Sind die einzelnen Muldenbahnen kurz, so nähert sich der konvex modellierte Muldenfries den »Blattüberfall« und »Eierstab« genannten Kymatien, werden konkave Mulden lang ausgezogen, so gehen sie über in das Motiv der Kannelüre. Alle diese Formen und noch weitere erweisen sich als Modifikationen der gleichen Grundidee, die sich antithetisch gegeneinander ausspielen lassen, sie sind deshalb gemeinsam zu betrachten.

Wird der Muldenfries um die Schulter einer kleinen Vase mit engem Hals gelegt, um den Ansatz eines Henkels, den Mittelkreis eines Tellers, oder ist die Grundlinie sonst ein Kreis von kleinem Radius, so wird die einzelne Mulde zwischen den radikal divergierenden Stegen keulenförmig; die Rundungen schließen stets das breitere Ende. Der Ausdrucksgehalt der parallelen Reihung geht über in den des Strahlens, das Motiv des ringförmigen Muldenkranzes nähert sich dem der Mulden-Rosette. Aus keulenförmigen Mulden lassen sich aber auch Palmettenfächer zusammensetzen, und damit tritt die vielfältige Familie der Palmettenornamentik wenigstens zum Teil in Beziehung zum Muldenornament.

Das Muldenornament ist materien-indifferent, d. h. es schreibt seinem Träger keine bestimmten stofflichen Qualitäten zu außer Festigkeit oder Beweglichkeit ganz im Abstrakten, und wenn das Muldenornament in bestimmten Sonderformen zur Blattschuppe oder zum Lorbeerblatt verpflanzlicht wird, oder die Kannelüre zum Schilfblatt, so sind dies Ausnahmen im Zug der allgemeinen Stilentwicklung, die auch sonst abstrakt gemeinte Formen zu natürlichen umdeutet. Das Muldenornament kommt nicht vom Blatt her, sondern einzelne Zweige der Formengruppe entwickeln sich zum Pflanzlichen hin.

Wo der Muldenfries plastisch formuliert wird, werden konkave Modifikationen fast stets ausdrücklich zu konvexen in Gegensatz gestellt: in der Höhlung des umhüllenden Blattes liegt der Eikörper des Eierstabs, im Ansatz der Mulden eines architektonischen Pfeifenfrieses liegt eine konvexe Zunge, in der Kannelürenbahn hellenistischer Säulen ein konvexer Stab, und schon den gehöhlten Blättern der archaischen Anthemien von Samos oder der Stele Giustiniani und vielen Muldenpalmetten und -rosetten ist eine konvexe Herzpalmette oder Mittelrosette aufgedoppelt, oder die Zwickelspitze vertritt das plastisch-positive Element gegenüber den plastisch-negativen Blättern. An den Marmorvasen antworten die kannelürenartigen Hohlkehlen den konvex erhöhten Muldenzungen des Vasenkörpers, das Element der Mulde bildet den gemeinsamen Nenner für die allerverschiedensten Formen, die von verschiedenen Entwicklungsreihen herkommen und die überhaupt erst dadurch vergleichbar werden, daß sie zu Modifikationen der gleichen ornamentalen Grundsubstanz umgedeutet werden. Dadurch wird das Muldenornament zu einem wichtigen Träger der spezifisch griechischen Leidenschaft, ästhetische Formbegriffe in antithetischer Formulierung als Satz und Gegensatz dialektisch gegeneinander auszuspielen, um die Gesamtform vor der wachen Aufmerksamkeit des Betrachters aus dem Ineinanderspielen klar definierter Gegensätze zu entwickeln.

Außerdem haben die Muldenfriese, Kannelüren usw. die Aufgabe, ganz im Abstrakten einen bestimmten Maßstab der Differenzierung festzulegen, an dem dann die Ornamentierung höherer Ordnung gemessen wird. Es hängt vom Tonfall dieser kleinstformatigen, ungegenständlichen Formen ab, ob die am gleichen Gegenstand oder Bauwerk auftretende figürliche Malerei oder Plastik groß oder klein, ob das Ganze zierlich oder wuchtig erscheint.

Vor der Betrachtung der einzelnen Formenreihen soll die ornamentale Syntax des Muldenfrieses an Hand einer Reihe von Vasenbeschreibungen entwickelt werden.

Die syntaktische Rolle des Muldenfrieses

Die ausführlichen ornamentalen Rechnungen des siebenten Jahrhunderts, wie sie im vorhergehenden Abschnitt etwa an der Kykladenamphora aus Delos (S. 29) oder der frühattischen Pariser Lutrophoros (S. 35) entwickelt wurden, werden im Lauf des sechsten immer ausschließlicher beschränkt auf die Bindung des figürlichen Elementes an den Vasengrund. Das Interesse am Spiel der ornamentalen Beziehungen erlischt, je mehr das figürliche Element vorherrscht. Der Formenschatz des Ornamentes verkümmert, es bilden sich einige wenige Typen heraus, die kanonisch werden, weil sie sich am besten

zur Bindung des figürlichen Elementes eignen, die wichtigste davon ist der Muldenfries.

Dieses Ornament ist geeignet, eine eigenartige Mittelstellung einzunehmen, einmal zwischen den figürlichen Darstellungen, der Palmettenornamentik und dem Füllornament, aber auch zwischen allen diesen Ornamentgattungen zusammen und dem Vasengrund und damit dem plastischen Vasenkörper. In der Regel ist der Muldenfries die dichteste und dunkelste aller Ornamentzonen, er steht damit der undifferenzierten schwarzen Fläche am nächsten. Sind die Mulden, wie meistens, mit schwarzen Zungen gefüllt und sind auch noch die Zwickel zwischen den Bogenendigungen schwarz, so erscheint der hell belassene Saum zwischen Zunge und Umriß als die beabsichtigte Form, solche Muldenfriese wirken auch auf schwarzfigurigen Vasen «rotfigurig», wie der Mäander auf rotfigurigen Vasen «schwarzfigurig» wirkt — beides jeweils in betontem Gegensatz zu den Figuren.

Vom einfarbig-schwarzen Grund her gesehen wirkt der Muldenfries lebhaft, das Kontinuum der Fläche hat sich zu einer Reihe gleicher Vertikalakzente differenziert, die in ihrer einseitigen runden Endigung einen bestimmten Bewegungs- und Richtungs-Impuls enthalten. Das hat zugleich eine Aktivierung der geschlossenen Schwarzfläche als Farbe zur Folge: diese Fläche erscheint nicht mehr passiv-selbstverständlich, sondern ausdrücklich gewollt, denn die Möglichkeit der Differenzierung ist im Fries erwiesen. Zugleich setzt der Muldenfries einen bestimmten inneren Maßstab der Differenzierung, ohne diese im übrigen nach irgend einer Seite festzulegen, denn der Muldenfries hat weder Bedeutungsgehalt noch irgend einen bestimmten stofflichen Charakter, und eben deshalb kann er die gemeinsame Basis sowohl für figürliche wie für abstrakt-ornamentale Formen abgeben.

Umgekehrt, vom Figurenfries her gesehen, bedeutet er die Systematisierung der einzelnen Form- und Farbelemente, die dort an eine bestimmte gegenständliche Bedeutung gebunden und ihr entsprechend unregelmäßig im Bildfeld verteilt sind. Diese Elemente werden ihrer inhaltlichen Bedeutung entkleidet und als abstrakte Formelemente zu einem Fries von ausschließlich ästhetischer Funktion geordnet, an welchem keine gegenständlichen Assoziationen haften. Die linearen Elemente finden ihre Bindung in den linearen Konturen und allenfalls in den hellen Saumlinien zwischen Zunge und Kontur, die flächigen in den Muldenzungen, die durch abwechselnde Färbung sogar auf die Polychromie des Bildfeldes Bezug nehmen können; alle diese Elemente, die im Bildfeld frei beweglich über die Fläche spielen, erscheinen nun durch die dichte Reihung gebunden und zudem mit dem Fußring des Frieses verwachsen, also mit dem Vasenkörper unmittelbar verknüpft; die Möglichkeit einer höheren Individuierung ist nur gerade noch in den freien Endigungen der Mulden angedeutet.

Im Verhältnis zum Vasenkörper bedeutet der Muldenfries eine Struktivierung der betreffenden Zone, denn sein Fußring gibt dem Glied, an dem er haftet, den Charakter der Festigkeit, während das einseitige Ausstrahlen der Mulden ein Bewegungselement enthält und seiner Zone den Charakter des Fallens oder Steigens mitteilt. Wie stark dieses quasi-vitalistische Element empfunden wurde, erhellt indirekt daraus, daß Muldenfriese im attischen, am strengsten abstrakt-geometrischen Stil konsequent vermieden werden, während sie in den orientalisch-weicheren geometrischen und orientalisierenden Stilen von Thera und Kreta vorkommen (z. B. Pfuhl MZG III 33, 36).

Der Muldenfries auf Vasen, Beispiele

Korinthische Hydria mit der Klage der Nereiden um Achill

Louvre E 643 (Buschor GV 79, farbig Merlin Taf. 26)

Dieses Prachtstück der schwarzbunten Deckfarbenmalerei systematisiert die Farben, Linien und Flächenelemente des großen Bildfeldes in lauter Mäanderfriesen: der schon in den Zargen der Kline stark von linearer Binnenzeichnung durchsetzte Schwarzweißkontrast wird in den beiden vorwiegend linearen Zinnenmäandern gebunden, die Beziehung der schwarzkonturierten Weißflächen der Arme und Gesichter zum orangegelben Grund im mehr flächigen breiten Hakenmäander. Die Grundfarben der Vase, Schwarz und Rot, stehen als dunkelster Akkord nur an den äußersten Punkten auf niederster Differenzierungsstufe — als das Fundament des Farbensystems — nebeneinander, da wo die ornamentale Differenzierung vor der plastischen zurücktritt: an Hals und Lippe, an den Henkeln und über den Fußstrahlen.

Zwischen diese drei Differenzierungsstufen des Ornamentes: kontinuierliche Grundfarbe, Mäander und Figuren schiebt sich der Muldenfries, der in der Folge zu den häufigsten Friesen der Vasenmalerei gehört, dessen Funktion aber kaum je wieder so deutlich wird wie hier. Er besteht aus ziemlich breiten, in stumpfer Rundung endenden, einfach konturierten Elementen, die nicht weniger als vier verschiedene füllende Zungen enthalten, jeweils vom Kontur getrennt durch einen Saum des gelben Grundes. Am Schulterfries ist die Reihenfolge der Zungen nach rechts: Schwarz; Weiß, rot konturiert; Weiß, breit schwarz gesäumt; Schwarz, Weiß usf. Rot und Schwarz treten als individuierte Farbflächen nur im Bildfeld auf und dann wieder unindividuiert an Henkeln, Hals und Bauch, nicht aber in den Mäanderzonen, dünn oder gar nicht konturiertes Weiß vor Gelb ausschließlich an den nackten Teilen der Nereiden im Bildfeld, kräftig schwarz konturiertes lineares Weiß ausschließlich in den beiden Zinnenmäandern, schwarz konturiertes flächiges

Weiß vor Gelb im Hakenmäander — die schmale weiße, breit schwarz gesäumte Zunge steht in der Mitte zwischen beiden. Die nur im Schulterfries auftretenden weißen Punkte sind eine etwas schüchterne Bindung der Punktkränze um die roten Tupfen auf dem Schwarz der unteren Halszone. Der gleiche Muldenfries erscheint noch einmal unmittelbar unter dem Bildfeld in umgekehrter Reihenfolge der Füllungen, ein drittes Mal ebenso, vergrößert und vergröbert auf der Schräge des Fußes.

Jedes Farb- und Formelement des Bildfeldes hat sozusagen einen Vertreter in den Muldenfries delegiert, und da dieser neben den starr-geometrischen Mäandern und Fußstrahlen durch seine Rundungen und seine Bezugnahme auf die Senkrechte deutlich, wenn auch auf eine abstrakte und unausgesprochene Art vitalisiert erscheint, so wirkt er überzeugend als Bindeglied zwischen Figuren und Ornament, zwischen Bildfeld und Vasenkörper.

An dieser Hydria ist die Funktion des Muldenfrieses archaisch-schwerfällig und ausführlich klargelegt; später vereinfacht sie sich schon deshalb, weil die Farbigkeit des Bildfeldes auf dem Schwarz-Rot-Kontrast reduziert wird.

Weitere Beispiele:

Muldenfriese dieser Art, wenn auch von geringerer Reichhaltigkeit, sind die Regel auf korinthisch-schwarzbunten Gefäßen, ein dreifarbiger Fries — also mit Einbeziehung des weißflächigen Elements der Figurenzone z. B. am Bügelhenkelkrater Pfuhl MZG III 177. Die ornamentale Rechnung ist meist einfacher als vorhin: die Mäander fehlen, der Muldenfries rückt unmittelbar an den oberen Rand des Bildfeldes, unter diesem liegt eine diffuse Zone mit schwarz-weißem Punktnetz — ein Würfelfries, dessen dunkle Felder zu runden Punkten geworden sind, wie sie auf lakonischen und anderen Vasen zu kleinen Granatäpfeln noch weiter vergegenständlicht werden[1]. Die diagonal verbindenden Linien werden dann als Ausstrahlungen der Punkte aufgefaßt, woraus eben das Granatäpfel-Netz entsteht, z. B. auf die Außenseite der lakonischen Arkesilas-Schale in Paris[2]. An den korinthischen Bügelhenkelkratern ist zwischen je zwei schwarze Punkte ein weißer eingestreut, so daß auch diese Farbe die diffuse Bindung mitmacht. Der Muldenfries wird hiedurch seinem Differenzierungsgrad nach noch stärker dem Bildfeld angenähert, mit dem er sich räumlich aufs engste berührt; auch ist dies selbst schon teppichartig — dicht gefüllt, und seine Farbflächen gehen maßstäblich völlig mit den Mulden zusammen. Eine solche sorgfältig dosierte Aufnahme des Weiß-Elementes in den Muldenfries ist nicht selten, meist folgt nach je

[1] Die Herkunft und Funktion dieses Punktnetzes und seine Vertauschbarkeit gegen ein anderes diffuses Flächenornament — in diesem Fall eine Treppenborte — wird deutlich beim Vergleich des Bügelhenkel-Kraters, Pfuhl, MZG III, 177, mit dem korinthischen Bügelhenkel-Krater in Dresden, Buschor, GV 80.
[2] Buschor, GV 84, oder Pfuhl, MZG III, 195, attisch: Buschor, GV 150, 151, Pfuhl, MZG III, 296.

drei schwarzen Zungen eine weiße, nach drei zungengefüllten Mulden eine leere[3].

Auf anderen Stücken bleibt das Weiß dem Figurenfries allein vorbehalten, so z. B. am Berliner *Amphiaraos-Krater*[4], und nur das schwarz- und violettflächige Element ist im Muldenfries durch Alternanz der Zungen gebunden. Maßstäblich sind hier die Mulden vollkommen ausgewogen zwischen den kleinsten und den größten Farbflächen des Bildfeldes, und die Systematisierung der vielen linearen Elemente — der Zügel, Pferdebeine, Mähnen, Schweife usw. durch die linearen Mulden-Konturen tritt stark in Erscheinung. Offenbar ist der an Stelle einer diffusen Zone unter dem Figurenfries umlaufende Fries regelmäßig gereihter Reiter und Vögel als hinreichende Bindung empfunden worden. Auch an der Amphora (Pfuhl MZG III 178) kommt das Weißelement nicht im Muldenfries vor, dafür in den diffusen Zonen mit Punktnetzen unter dem Figurenfries und an der hohen Gefäßlippe.

Ueberall, wo die Farbe des Ornamentgrundes im Muldenfries als ausgesparter Saum um die Zunge auftritt, wirkt dies als die Aristie der Grundfarbe, d. h. diese erscheint hier in ihrer höchsten Differenzierung als gewollte Form, während sie überall sonst als ungeformter Hintergrund liegen bleibt. So zum Beispiel das Crème-Weiß der *korinthisch-orientalisierenden Schale mit dem Gorgonenhaupt* (Pfuhl 71) mit schwarz ausgefüllten Bogenzwickeln. Der Muldenfries auf der Schräge der Lippe wirkt durch die Alternanz der roten und schwarzen Zungen sowie durch ihre runde Endigung als Systematisierung der Palmettenblätter, zugleich entsprechen die schwarzen Zungen an Breite den schwarzen Bändern des Palmettengeflechts, und indem der Muldenfries maßstäblich fühlbar über die Palmettenfächer hinausgeht, nimmt er sogar noch Bezug auf die Locken des Gorgonenhauptes.

Aehnlich vorzüglich werden die Form- und Farbelemente der Delphine im Fond der Klitias-Schale (Pfuhl 214) durch den Muldenfries des Randes gebunden; an der Nikosthenes-Schale (Pfuhl 253) umgekehrt Bindung der über die Schale bis an den Rand verstreuten figürlichen Elemente durch einen rosettenartig um das Mittelmedaillon gelegten alternierenden Muldenfries[5].

[3] Pfuhl, MZG III 72, Hackl-Sieveking, Taf. 11, 343, auch inseljonisch Pfuhl, MZG III, 117 = Merlin, Taf. 20.

[4] Buschor, GV 81, 82; Pfuhl, MZG III, 179.

[5] Der gleichen Bindung dienen die alternierend mit roten und schwarzen Zungen gefüllten Muldenfriese auf den Schultern chalkidischer Kratere und Amphoren, z. B. Merlin, 31, 32, Pfuhl, 161, wo der Muldenfries evident mit den Fächerblättern des Palmettenkreuzes der Bildzone sowie denen des Halses zusammengeht; ferner Merlin, 37, 41 oder attisch: Françoisvase Buschor, GV 118, Pfuhl, 215, Merlin, 35, Kessel des Sophilos Buschor, GV 128, ferner 120—124, 131—132, 134, 147, 151, Pfuhl, 203, 204, 242, 243, 256 usw.

Korinthische Bildfeld-Amphora mit dem Hahn

Louvre E 646 (Merlin Taf. 24)

Aufschlußreich für die Beziehung des Muldenfrieses zum figürlichen Element sind korinthische Bildfeldamphoren, wie die mit dem Hahn. Die Ornamentfriese des geometrischen und des orientalisierenden Stils sind als Differenzierung der Vasenoberfläche, also als Funktion des Vasenkörpers gemeint, und es versteht sich deshalb von selbst, daß sie rund um den Vasenkörper laufen. Eine Ausnahme machen nur solche horizontale Bandstücke, die zur Füllung eigens ausgesparter Bildfelder oder Metopenfelder dienen, z. B. die Ornamentstreifen über und unter der Prothesis-Darstellung auf der großen Dipylon-Grabvase[6]. Aber dort sind es Ornamentstreifen völlig gleicher Art, wie sie die ganze Vase überziehen, so daß sie keine besondere Aufmerksamkeit auf sich lenken, sie haben die Bedeutung von Füllornament, das erlaubt, das Bildfeld zu vergrößern, ohne dadurch die Figuren zu einer Vergrößerung ihres Maßstabes zu zwingen, die die Einheit des ornamentalen Teppichs gefährden würde. Auf anderen Vasen geometrischen Stils stehen die Ornamentstücke selbst an Bildes Statt, so z. B. die großen Bandmäander[7].

Auf der Amphora mit dem Hahn läuft der Muldenfries nicht rund um die Vasenschulter, sondern er ist auf das aus der Schwarzfläche ausgesparte Bildfeld beschränkt. Wie der gelappte Rand eines Sonnenstorens hängen die Mulden ins Bildfeld, oft ohne horizontale Trennlinie, hier ist eine solche vorhanden, aber durch die Ueberscheidung des Hahnenkammes wird ihre trennende Wirkung wieder aufgehoben. Maßstäblich gehen die Mulden mit dunklen Zungen aufs genaueste mit dem Hahnenschweif, die zwei mit weißen Zungen mit den kühn aufgesetzten breiten Weiß-Bändern zusammen. Wie im Bildfeld, so tritt auch im Muldenfries das Weiß mengenmäßig hinter den anderen Farben zurück, andererseits ist die Form der weißen Zunge in schwarzem Umriß schon im Bildfeld vorgebildet in der Lotusblüte über dem Hahn und weitergebildet im Palmettenfächer rechts unten[8].

Sehr deutlich ist die Beziehung zwischen Muldenfries und Bildfeld auch auf der inselionischen Bildfeldamphora der Phineus-Gattung (Pfuhl 166). Fuß und Hals sind ausgesprochen hell gehalten, um so dunkler der dichte schwarze Muldenfries mit schwarz hinterlegten Zwickeln, so daß der Saum der Zungen rotfigurig auf Schwarz gezeichnet scheint. Der Fries bindet maßstäblich mit den Federn der Gorgonenflügel und enthält in den hellen Stegen zugleich die Systematisierung ihrer Ritzzeichnung[9].

[6] Buschor, GV 12; Pfuhl, MZG III, 10.

[7] Buschor, GV 8, 10, 21, 23; Pfuhl, MZG III, 22, 24, 26, 36.

[8] Nah verwandt der korinthische Bügelhenkel-Krater (CVA Espagne 15, 2) mit Hähnen neben großem Lotuskreuz, auf der Vorderseite Reiter, alles mit weißen Flecken durchsetzt, die im Muldenfries systematisiert werden, sein Farbwechsel: WSRSWSRS usw. (sehr keck gemalt, fast »Volkskunst« und damit ein Beweis, wie allgemein und stark die Syntax der Formen empfunden wurde).

[9] Ähnlich auf das Bildfeld bezogene Ornamentfriese werden zur Regel an den Bildfeld-Amphoren

Lakonisches

Die lakonischen Vasen bilden eine Gruppe von scharf umrissener Eigenart. Die aus der geometrischen Epoche stammende Geschlossenheit des ornamentalen Teppichs und der archaische Reichtum syntaktisch aufeinander abgestimmter Ornamentzonen bleibt unbeschadet der Aufnahme orientalisierender Ornamentmotive und korinthisierender Figurenzonen erhalten bis zum Erlöschen des Stils. Das figürliche Element drängt sich niemals so stark in den Vordergrund, daß das ornamentale daneben bedeutungslos würde, wie im späteren attisch-schwarzfigurigen Stil, es wird vielmehr in den ornamentalen Zusammenhang eingebaut, und der Ernst, mit dem dieser gewahrt bleibt, äußert sich schon rein technisch in der ungewöhnlich sorgfältigen, oft metallisch präzisen feingliedrigen Zeichnung. Dabei erscheint das Motiv des Muldenfrieses in einem sonst nirgends vorkommenden Formen- und Beziehungsreichtum.

Charakteristisch sind eigenartig großförmige, kräftige und dann wieder besonders zarte, langgezogene Muldenfriese, beide mit schwarzer Ausfüllung der Bogenzwickel, was zur Folge hat, daß der helle Steg zwischen Kontur und Zunge als die eigentlich aktive Form auf den schwarzen Grund gezeichnet erscheint — so vor allem bei den eng gereihten, langgezogenen Mulden[10]. Nicht weniger charakteristisch ist die zweite, breitere Art mit auffällig breitem hellem Saum zwischen Zunge und Konturlinie — oft sind die Seiten der Zungen fast parallel geführt bei stark keulenförmiger Gesamtform, so daß der seitliche helle Saum gegen die Spitze zu breiter wird, während die Zungenendigung wieder weiter gegen den Muldenkontur vordringt[11]. Die Muldenfriese dieser beiden Arten haben nichts von dem Weichen, Schwellenden oder flüchtig Hinskizzierten, das dem Motiv sonst gern anhaftet, alles ist wie graviert, geometrisch-exakt und aufs sorgfältigste in die ornamentale Rechnung eingebaut.

1. *Tasse* (Pfuhl MZG III 78[12]). Maßstabgleichheit bei gleichzeitigem Gegensatz der Bewegungsrichtung bindet den großförmigen Muldenfries auf dem Untersatz an die stehenden Strahlen, zugleich vermitteln die runden Mulden-Endigungen zwischen Strahlen und Knospenkette, die sonst trotz

des schwarzfigurigen Stils, als Folge der überwiegenden Bedeutung des Bildes gegenüber dem Ornament. (Beispiele: Buschor, GV 95, 99, 127, 130, 138, 139, ein Fries von tanzenden Silenen und Maenaden, in der Mitte Dionysos; 141, 155, 163, Pfuhl, MZG III, 149, 166, 175, 178, 179, 222, 224, 241, 265, 276, 289, 300, 301, 369, 376, 381 usw.) Noch weiter vergegenständlicht, und als Fuß-Streifen auf die Figuren bezogene Ornament-Leiste auf rotfigurigen Amphoren, Buschor, GV 185, 187, 192, 194, Pfuhl, MZG III, 473, 474.

[10] Z. B. innen und außen an der Lippe des Lakaina, Pfuhl, MZG III, 77 und auf der Schulter des Kraters, Buschor, GV 87. An ersterer, wo der Fries in der Hohlkehle liegt, nimmt er den Charakter eines Pfeifenfrieses an.

[11] So Pfuhl, MZG III, 78, 198, zahlreiche weitere Beispiele bei Dawkins, Artemis Orthia, z. B. 77 Abb. 48, 100 Abb. 73.

[12] Dawkins Artemis Orthia 82 Abb. 55.

Maßstab und Richtungsverwandtschaft ohne Beziehung blieben, obschon sie die gleiche Art Schwarzflächigkeit und den gleichen Helldunkel-Kontrast aufweisen. Der subgeometrische Treppenfries zwischen Linienreifen bildet das diffuse Differenzierungs-Minimum, der Muldenfries, als dunkelster aller Friese die Basis für die differenzierteren schwarzflächigen Formen, er vereinigt das flächige Element — in den füllenden Zungen — mit dem linearen der Reifen in den Konturstegen der Mulden.

2. *Zylindrischer Becher ohne Fuß und Henkel* (R. M. Dawkins »Artemis Orthia« 80 Abb. 53). Als Hauptzone ein Fries quadratischer Metopen, abwechselnd mit einem diagonal gestellten Knospenkreuz gefüllt, oder nur gepunktet. Darüber ein Mittelding zwischen zweireihigem Schachbrett- und Treppenfries: querrechteckige Würfel, zur Hälfte übereinandergeschoben, so daß ein flächiges Treppenmuster entsteht, oben und unten gesäumt von einer Punktreihe zwischen Linienreifen. Zuoberst, als weitaus größtes und farbig energischstes Ornament ein kraftvoller stehender Muldenfries mit schwarz hinterlegten Zwickeln und sehr breiten hellen Säumen, an Maßstab und Hell-Dunkel-Verteilung völlig dem Treppenfries entsprechend — also auch hier mit anderen Mitteln die ungewöhnliche Korrespondenz zwischen Muldenfries und einem, zur Flächenwirkung gesteigerten subgeometrischen Motiv wie am nächsten Beispiel. Zuunterst unter dem Metopenfries ein Fries linearer Winkelhaken zwischen den gleichen Punktreihen: das Motiv des Treppenfrieses ins Lineare übersetzt. Die Knospenkreuze entsprechen an Flächigkeit ungefähr den oberen Würfeln und Muldenzungen, die Punktfüllung findet in den vier Punktreihen ihre Systematisierung, und so geht hier die ornamentale Rechnung auch ohne Figurenzone vollkommen auf.

3. *Lakaina.* (Pfuhl MZG III 77) farbige Abb.: (Dawkins, Artemis Orthia Taf. 7). Ein äußerst präzis gezeichneter Fries der schmalen, langgezogenen Art, abwechselnd mit schwarzbraunen und violetten Zungen liegt außen und innen im kelchartig ausschwingenden Rand des Gefäßes, die drahtdünnen Säume sind für jede Mulde separat auf den schwarzen Grund gezeichnet, das heißt im rahmgelben Ton des Grundes ausgespart. Einzigartig ist die genaue Korrespondenz des Muldenfrieses mit dem darunter folgenden Schachbrettfries, wodurch er unmittelbar als höhere Differenzierungsform der gleichen Formbereitschaft erscheint.

Dieser Schachbrettfries hat zugleich etwas von dem subgeometrischen Treppenfries, in dem die dunklen Felder abwechselnd schwarze und violette Treppen bilden, woraus sich außer der direkten formalen Beziehung zum Muldenfries noch eine kompliziertere, eine Periode von je vier Mulden umfassende farbliche Übereinstimmung ergibt.

Mulden: V S V S V, Würfel: V W S W V.

An Dunkelheit und regelmäßiger Reihung nächstverwandt ist dem Muldenfries die verschränkte Knospen-Kette unter dem Figurenfries, mit welch

letzterem der Muldenfries den Maßstab und die helle lineare Zeichnung gemein hat, während die einheitlich schwarzen doppelten Fußstrahlen das schwarzflächige Element systematisieren, darunter ein violetter Reif. Die Besenpalmetten am Henkelansatz werden im stark zerstörten Figurenfries auch irgendwie ihre Entsprechung gefunden haben — etwa in den Flügeln?

4. *Volutenkrater Castellani, Rom* (Buschor GV 87). Auf Schulter und Fuß-Schräge liegt ein äußerst feinsträhniger Muldenfries mit Farbwechsel der Zungen, genau entsprechend den Palmetten und Kelchpalmetten des riesigen wechselständigen Palmetten-Lotusfrieses, der die ganze Bildzone füllt. Die gegen den Fußpunkt ins Lineare auslaufende Zunge zwischen den Saumstreifen und dem linearen Kontur wird völlig ins Lineare umgedeutet in den dreistreifigen Verbindungsranken der Lotus-Kelche, umgekehrt verdichtet zum Flächenrapport in den diffusen Sparrenfriesen, die den Hals oben und unten begrenzen, dazwischen ein Fries liegender S-Spiralen, etwas derber, aber aus der gleichen linearen Formsubstanz, die hier das Voluten-Element der Palmetten in sich aufnimmt und desintegriert. Die scharf geschwungenen spitzen Kelchblätter der Lotusblüten finden ihre ornamentale Bindung in den doppelten Fußstrahlen.

5. *Hydria* (Pfuhl MZG III 198). Mulden des wuchtigen Typs mit parallelseitigen Zungen und breitem, sich nach vorn verbreiterndem Saum auf der Schulter bilden die weitaus schwerste und dunkelste Ornamentzone des ganzen Gefäßes — an Flächigkeit antwortet ihr einzig der Fries dicht gereihter Sumpfvögel. Hakenmäander und Zickzackfries erscheinen als diffuse Bindungen des linearen Elementes, der ährenartige Fries schräg gereihter gegenständiger Knospen als solche des flächigen Elementes der beiden Figurenfriese, und beide vereinigen sich in den preziös-schlanken Fußstrahlen mit zwischengereihten hochgestielten Granatäpfeln. Diesen Strahlen und Linien antwortet der schlankere, lichtere, schmalzüngige Muldenfries am kaum geschweiften Konus des Fußes (diese Bindung schon oben an der Tasse, S. 62 [Pfuhl MZG 78]), und dieser ist zugleich maßstäblich verwandt der verschränkten Knospenkette am Hals, so daß auch hier schließlich alle Beziehungen im Muldenornament zusammenlaufen.

6. *Dinos* Louvre E 662 (Merlin Taf. 27, CVA France 1 29). Zwei Figurenfriese, ein größerer erzählender und ein schmalerer Tierfries, beide in kerniger, flächig-schwarzfiguriger Technik mit wenigen dunkelroten Bereicherungen, reiche Ritzzeichnung, deren lineares Element in den reich differenzierten Reifen und in den Muldenstegen seine Systematisierung findet. Zuunterst als fast diffuse Zone eine Granatapfelkette. Auf der Schulter liegt ein sehr großer kräftiger Muldenfries mit farbig abwechselnden Zungen, deren Bezugnahme auf die Figuren offensichtlich ist. Ein gleicher Fries antwortet unten an der Kalotte an Stelle von Fußstrahlen. Der Fries ist hier recht eigentlich maßstab-setzend, er läßt die Figuren zierlich erscheinen, zu-

gleich ist er die weitaus dichteste, dunkelste Ornamentzone, die einzige grundsätzliche Auseinandersetzung der von aller gegenständlichen Bedeutung abgelösten Flächenfarben unter sich und mit dem Vasengrund. Die Bedeutung dieses Muldenfrieses wird unterstrichen durch den viel kleinteiligeren, dem Maßstab der Granatäpfel angenäherten Fries der Lippe, dessen Einheiten nur notdürftig als Knospen und Blüten charakterisiert sind. Ein großförmiger Muldenfries von ähnlicher Wucht, mit getrennten Konturstegen für jede einzelne Mulde (Dawkins 100, Abb. 73 A. B.).

7. *Lakonischer Volutenkrater Louvre E 661* (CVA France 1 28 1—2). Noch an diesem späten Stück (»wohl noch 1 Jahrhundertdrittel« Homann-Wedeking 64) bestätigt sich die Zuverlässigkeit der lakonischen Syntax. Der Tierfries um die breiteste Zone des Vasenbauches ist verhältnismäßig klein und zierlich mit viel geritzter Binnenzeichnung[13]. Es bedeutet eine ungewöhnliche Feinheit, daß diese Ritzzeichnung in einem Ornamentfries ausdrücklich aufgenommen und systematisiert wird, nämlich in der stehenden Knospenkette unter dem Tierfries. Ueber einer Bogenkette stehen zwiebelförmige Knospen, deren Spitze abwechselnd zwei lineare Spitzen oder zwei zarte, in Punkten endigende Bogen aussenden, wobei der Körper der ersteren mit konkaven, die Knospe teilenden, der der letzteren mit konzentrisch dem Umriß folgenden Ritzlinien gegliedert ist. Das Flächenelement des Figurenfrieses wird durch den überaus kräftigen, großförmigen Muldenfries der Schulter systematisiert. Die breiten Zungen sind abwechselnd dunkelrot und schwarz, die Zwickel schwarz, am stärksten sprechen die rahmgelben, exakt ausgesparten Säume. Es folgt am Hals nochmals eine stehende Bogenkette, genau vom Duktus der unteren, aber etwas größer und ohne die geritzte Binnenzeichnung, womit gesagt ist, daß sie diesmal vorwiegend flächig, als an Flächigkeit und regelmäßiger Reihung verwandte, an Richtung entgegengesetzte und zugleich höher individuierte Form zum Muldenfries gesehen sein will, wie die Knospenkette der Tasse zu den Mulden ihres Untersatzes. Der doppelte Kranz schlanker Fußstrahlen geht maßstäblich sowohl mit den Mulden, wie auch mit den sich ebenfalls aus dem Flächigen ins Lineare zuspitzenden Knospen zusammen — ihm antwortet in der Welle des Fußes ein fallender Muldenfries: die Wiederholung des Gegensatzes zwischen Hals- und Schulterornament auf abstrakterer Ebene. Auch das kleinformatig-lineare Element und die Punkte in den Bogenketten und Knospen-Abzweigungen bleiben nicht ohne eigene Systematisierung: sie erfolgt im negativen Mäander, im Punktfries, und dem subgeometrischen Zickzackfries der Lippe.

8. *Hydria in Rhodos* (Buschor GV 88, Clara Rhodos VIII 70, Abb. 56, 87—84, Abb. 71—80, Taf. IV). Der schwere Muldenfries der Schulter ist hier noch dunkler, da nicht mit parallelseitigen, sondern mit keulenförmigen

[13] Wie am Dinos (S. 64) Louvre E 662, CVA France 1 29.

Mulden gefüllt, und er ist durch das benachbarte Schwarzkontinuum des ornamentlosen Halses noch deutlicher als die Basis aller weiteren Differenzierung gekennzeichnet. Die beiden negativen Mäander sind als diffuse Mischung von Rot und Schwarz dem Zickzackfries äquivalent und deshalb gleich breit gesäumt. (Hiemit ist zu vergleichen die differenziertere Funktion der Mäander auf der korinthischen Hydria mit der Klage der Nereiden in Paris [Buschor GV 79] oben S. 58.) Die Mulden in der Hohlkehle des Fußes sind wie am vorigen Beispiel viel schlanker und lichter mit schmaler Zunge, sie sind maßstabverwandt mit den schmalen hohen Fußstrahlen, denen am Lippenrand ein Fries ungestielter, tropfenartiger Knospen antwortet.

Der schmalere Fries mit dem breit ausgebauten Lotus-Palmettenzentrum ist in seiner Mischung breitlinearer Bänder und kleinteilig-polychromer Palmetten, sowie im betonten Hin und Her verschränkter Bewegungsimpulse die vollkommene Systematisierung aller Form-, Farb- und Bewegungselemente der Kampfszene des Hauptfrieses; die Bänder binden noch ausdrücklich mit den ebenso breitlinearen kreuzgefüllten Kreisen des Füllornamentes, und wie die Reiter im Hauptfries die Kampfszene gewissermaßen widerlagern, so widerlagern auf tieferer, ornamentaler Ebene die Hähne die Bewegung des Bandgeschlings.

9. *Lakonische Hydria Louvre E 660* (CVA France 1 28 3—4). Von der gleichen Hand wie der Volutenkrater Louvre E 661, ausweislich der Knospen-Kette mit Ritzzeichnung, die hier etwas größer, mit etwas vereinfachter Binnenzeichnung und pedantischerer Ordnung der aus den Spitzen abgezweigten Punkte fallend auf der Schulter angebracht ist. Der Figurenfries ist ähnlich zart, doch etwas größer als dort, beidseits eingefaßt von einem negativen Mäander wie auf der vorhin beschriebenen Hydria. Die Gleichmäßigkeit des das ganze Gefäß überspinnenden ornamentalen Geflechtes war an der Hydria (S. 64) noch durchaus gewahrt, an der Hydria aus Rhodos durch das Vorherrschen der Figurenzone und das Schwarzkontinuum des Halses bereits gefährdet, nun wird sie zerlöst, indem an Stelle des schmaleren Palmetten- und Tierfrieses der vorigen Vase eine breite Schwarzzone unter der Figurenzone auftritt, die dem Schwarz des Halses antwortet. An Stelle des diffusen Zickzackfrieses vorhin folgt eine winzige Knospenkette von ähnlichem Effekt, darunter die nicht sehr hohen doppelten Fußstrahlen; in der Hohlkehle des Fußes lediglich schlank-keulenförmige Zungen ohne Muldenkontur. Damit erweist sich dieses Stück als merklich jünger als der Volutenkrater Louvre E 661, das Interesse an der ausführlichen ornamentalen Auseinandersetzung tritt zurück, aber auch hier noch ist in der sehr gespannten Zonenteilung, z. B. auch den Reifen des Lippenrandes — ein lebendiger Rest des alten, spezifisch lakonisch-geometrischen Formgefühls wirksam.

Das starke ornamentale Interesse des lakonischen Stiles äußert sich noch auf später Stufe, indem sogar noch für Zerlösungsformen der alten Motive neue ornamentale Bindungen gefunden werden. Auf einigen, von Dawkins den Perioden lakonian III—V zugewiesenen Scherben erfährt der Muldenfries eine eigenartige Umdeutung. Es werden nicht mehr, wie an allen beschriebenen Beispielen, die zwischen den runden Muldenendigungen und dem die Zone begrenzenden Reifen sich passiv ergebenden Zwickel schwarz ausgefüllt, wodurch der betont-gleichmäßige helle Saum zwischen Zunge und Kontur auf schwarzen Hintergrund zu stehen kommt und als die eigentlich gemeinte Form erscheint, sondern der die Mulden trennende lineare Steg wird bis zum abschließenden Reifen gerade durchgezogen und der rechte Winkel im Berührungspunkt mit einem schwarzen Klecks etwas ausgeschrägt[14]. Der lineare Kontur folgt nun also nicht mehr konzentrisch dem runden Zungen-Ende, damit verliert aber der helle Steg zwischen beiden die Qualität eines auf die Zunge bezogenen Saumes, er wird zum unverbindlichen Feld zwischen zwei Stegen, in dem sich die Zunge mit einer vorher unbekannten Freiheit bewegt. Wie die Zunge, so wird auch der Steg — der ursprüngliche Mulden-Kontur, als selbständige Form aufgefaßt und dementsprechend vergegenständlicht, die Ausschrägung im Berührungspunkt mit dem die Zone abschließenden Reifen wird zum Klecks, schließlich zum runden Scheibchen, das wie eine langgestielte Beere zwischen locker gereihten, unkonturierten Zungen hängt[15], und auf den Scherben (Dawkins 96, Abb. 66) folgt auf den Fries ausdrücklich eine Punktreihe zwischen Linienreifen, die diese Beeren systematisiert. Im Gegensatz zur älteren Muldenform mit keilförmigem Umriß und parallelseitigen Zungen verdicken sich nun letztere oft gegen ihre Endigung hin stärker als der Umriß[16]. Während die Zunge früher gegen den Abschlußreifen vorstieß, so daß hier der helle Saum schmaler war als an den Seiten, bleibt sie nun weit dahinter zurück[17], beides trägt dazu bei, den Saum als bloßen Hintergrund erscheinen zu lassen, vor dem locker gereihte Zungen mit den Beeren dazwischen hängen.

Wahrscheinlich hat die lakonische Vorliebe für Granatäpfel zur Entwicklung dieses eigenartigen Motivs beigetragen, obwohl mir kein Beispiel bekannt ist, wo die »Beeren« als Granatäpfel gebildet wären. Granatäpfel an langen, linearen Stielen stehen aber z. B. zwischen den Fußstrahlen der Hydria (Pfuhl 198). Unmittelbare Nachfolge scheint das Motiv in der griechischen Ornamentik nicht gefunden zu haben, obschon die flüchtige Durchlinierung der die Mulden trennenden Stege nahe lag und früh vorkommt, mit einiger Regelmäßigkeit allerdings nur an Vasengruppen, in deren Ornamentik der Mulden-

[14] So an der Kanne, Dawkins, 101 Abb. 74.
[15] So Dawkins, 96 Abb. 66, 103 Abb. 76 C.
[16] So Dawkins, 96 Abb. 66, 101 Abb. 74.
[17] So Dawkins, 96 Abb. 66, 103 Abb. 76 C.

fries ohnehin keine große Rolle spielt, wie den Kamiros- und Fikellura-Kannen und -Amphoren[18], oder an ausgesprochen flüchtig bemalten Stücken[19]. Etwas Neues hat sich hieraus nirgends sonst entwickelt, und ebensowenig aus der Ausfüllung des aus Bequemlichkeit hell belassenen Zwickels von Eierstäben auf schwarzfigurigen Vasen durch einen schwarzen Punkt[20]. Dagegen spielt das Motiv der frei hängenden Zungen mit den gestielten Beeren oder Kügelchen dazwischen eine beträchtliche Rolle in der italisch-hellenistischen Ornamentik, und es ist nicht ausgeschlossen, daß die koloniale Abhängigkeit Süditaliens von Sparta dabei mitspielt. Das Motiv wird dabei in der Richtung auf die Vergegenständlichung der Einzelteile in der angegebenen Richtung noch weiter entwickelt: die Zunge wird neuerdings konturiert, aber unter Beibehaltung der lockeren Reihung, und der Kontur scheint girlandenartig-gegenständlich herabzuhängen, so daß die Kügelchen dazwischen zu einer Art Quasten werden. Man würde diesen hellenistischen Garnituren nicht ansehen, daß das Motiv im wesentlichen schon im 6. Jahrhundert ausgebildet war.

Nikosthenes-Vasen

Wie lebendig das ornamentale Gefühl noch im dritten Viertel des sechsten Jahrhunderts ist, zeigen die Bandhenkel-Amphoren aus der Werkstatt des Nikosthenes, die ausweislich ihrer flüchtigen Mal-Technik ohne große Überlegung bemalt wurden.

Louvre (F 103[21]*).* In der Mitte des Halses stehen riesige, kühn hingeworfene Lotos-Palmettenkreuze im Maßstab der großen Henkelfiguren. Die Haupt-Figurenzone am Vasenbauch ist nur halb so hoch und bliebe ohne Bindung zu den Henkelfiguren, wenn nicht gerade die Einzelteile des Palmettenkreuzes diese halbe Größe hätten. Der Schulterfries mit den Sphingen im Wappenschema ist nochmals um die Hälfte kleiner, doch enthält er viel lineare Elemente, die mit den Ranken des Ornamentkreuzes binden, andererseits haben seine Schwarzflächen das ungefähre Volumen des Knospenfrieses. Dieser lässig gekleckste Fries zwischen plastischen Stegen hat abwechselnd Knospen und unförmlich verfließende Palmetten, auf der Lippe ist er im gleichen Maßstab zu einem reinen Knospenfries systematisiert, und unter dem Figurenfries noch einen Schritt weiter ins Geometrische in den schräg

[18] Z. B. Pfuhl, MZG III, 114, 130, aber auch mit zierlicher Ausschrägung der Zwickel, Buschor, GV 61.
[19] Wie der »tyrrhenischen« Amphora, Pfuhl, 203, oder unten am rotfigurigen Stamnos, Buschor GV 228, dagegen in ausgesprochener stilistischer Absicht, mit Bindung des rechtwinkligen Elements in einem linearen Zinnenfries an dem pontischen Gefäß, Pfuhl, 158.
[20] So z. B. Buschor, GV 240, 248, 253, 255, 260, 265, 268, 269, ausnahmsweise das Umgekehrte: roter Punkt in dunklem Zwickel, Buschor, GV 241.
[21] Hoppin 36, S. 232, ähnlich Hoppin 18, 19, 40 usw., S. 203, 204, 240.

gereihten Komma-Klecksen, die noch das Moment des Rundumlaufens aufnehmen — maßstabverwandt mit den Fußstrahlen.

Louvre F 113[22]). Hier mischen sich eigenartig altertümliche und moderne Züge. Hauptthema derDekoration ist die gegenständige Palmetten-Lotuskette am Vasenbauch — fortschrittlich ist die Form der zu köcherartigen Kolben erstarrten Lotusblüten, altertümlich dagegen die der reich entfalteten zweifarbigen Palmetten, mit weißen Punkten in der mittleren Kreiskette und im Saum der Kernscheiben. Auf der Schulter liegt ein noch viel reicher entwickelter Fries: wechselständig, die Blüten als schöne Rosenknospen mit weißer Mittelspitze gebildet. Das viele Weiß dieses Frieses und die kräftigere Schwarzflächigkeit der Knospen bilden eine gute Ueberleitung zu den großen Kriegerfiguren der Henkel, ihre maßstäbliche Bindung ist nicht so gut wie vorhin, immerhin ist das erstaunlich gelockerte Palmetten-Kreuz des Halses maßstäblich der Henkelfigur, thematisch und durch die eingeschriebenen weißen Punkte den beiden Palmettenbändern verwandt. Den gelockerten Blättern der Halspalmette antwortet der ährenartige Fries aus Komma-Klecksen zwischen den Schulterstegen und diesem der rotfigurige Fries paarweise geordneter sphärischer Rauten auf der Lippe; die Fußstrahlen sind ebenfalls diesem Ährenfries und zugleich den spitzen Kelchblättern des Schulterfrieses verwandt.

Weißgrundige Kanne des Nikosthenes

London (Buschor GV 149, Pfuhl MZG III 257)

Der Körper dieses zierlichen Gefäßes ist weiß, schwarz sind Kleeblatt-Mündung und Fuß, und diese beiden Farben werden im Ornament des vollkommensten gegeneinander ausgewogen. Um den Hals ist ein dreistreifiger Schachbrettfries geschmiegt, von ziemlich derbem Maßstab, so daß seine Würfel als ausgesprochene Verschränkung farbiger Flächenelemente erscheinen, nicht nur als diffuse Mischung der Farben, wie bei kleinteiligen Schachbrettmustern. Die Funktion dieses Frieses ist die beim Aristonothos-Krater (S. 16) und beim Mäanderfries der rhodischen Kanne (S. 21) beschriebene. Die Figuren stehen auf einem linearen Reifenpaar preziös-locker verteilt vor dem weißen Grund, ihre Schwarzflächen sind stark von hellen Ritzlinien unterteilt, und sie haben eine ausgesprochene Neigung linear auszulaufen, die Bäumchen sind völlig linear. Das schwarzflächige wie das lineare Element findet seine Bindung im Muldenfries, der ohne Grenzlinie ins Bildfeld hängt; er besteht abwechselnd aus breiteren nur konturierten Mulden mit weißem Feld, die die Farbe des Grundes zur Form aktivieren und zu den

[22] Merlin, Taf. 43b.

hellen Würfeln des Schachbretts in Beziehung setzen, und schmaleren Mulden mit schmaler, aber neben dem zartlinearen Umriß doch ausgesprochen schwarzflächiger Zunge. Wenn die Breite der Mulden nicht mit der der Schachbrettwürfel übereinstimmt, wie an der Lakaina (S. 63), obwohl beides ersichtlich hier ebenso zusammengesehen sein will, so deshalb, weil dadurch entweder der Muldenfries im Verhältnis zu den Figuren zu großförmig geworden wäre, oder der Schachbrettfries zu klein, als daß seine Einheiten noch als Flächen gewirkt hätten. Die Fußstrahlen haben die genaue Größenordnung der Mulden, sie sind nur konturiert und systematisieren damit das lineare Element für sich allein.

Die gleiche, unübertreffliche Abwägung der figürlichen und geometrischen Elemente läßt sich an den Außenseiten zweier Henkelschalen der Nikosthenes-Werkstatt beobachten.

Kylix Louvre F 123[23]). Auf dieser Schale mit den Segelschiffen bildet der breite schwarze Ring nicht nur thematisch die Basis der Darstellung — er erscheint ohne jede naturalistische Charakterisierung als das Meer, auf dem die Schiffe fahren und aus dem die Delphine springen — sondern auch kompositionell. Er vertritt neben den Henkeln und dem Fuß den Vorrat an Schwarz, aus dem sich die Schiffskörper, Delphine, Seeleute, Sirenen entwickeln und über den Grund verteilen. Auch hier sind die Fußstrahlen nur konturiert, und damit erscheinen sie als die überzeugende Systematisierung des linearen Elementes, das im Bild die Takelage bildet.

Kylix Louvre F 122[24]). Diese Augenschale hat im Gegensatz zur vorigen nur einen schmalen schwarzflächigen Ring unmittelbar über dem Fuß; er ist von einem roten Saum begleitet: eine Wiederholung der gesäumten Kreisformen der Augen. Dann folgt ein Strahlenkranz, in dem schwarzflächige Strahlen mit nur konturierten abwechseln: eine unverkennbare Bezugnahme auf die im ganzen stärkere Zerteilung und Mischung der schwarzflächigen und linearen Elemente im Bildfeld. Die vibrierende Tüpfelung der Rebenranken findet ihre Systematisierung zu geometrischem Ornament im Zinnenmäander über den Strahlen, der im gleichen Sinn rotfigurig wirkt wie die konturierten Strahlen.

Kanne Louvre F 117[25]). Weißgrundiger Vasenkörper mit schwarzem Fuß, Henkel und Hals. Das schwarzflächige Element der Figuren, in erster Linie systematisiert in den stark schwarzflächigen, noch vitalisierten Knospen, in zweiter Linie in den geometrischen, aber noch als Einzelform faßbaren Strahlen, in dritter in den schon nahezu als diffuse Schraffierung wirkenden

[23] Merlin, Taf. 44 oben.
[24] Merlin, Taf. 44 unten.
[25] Merlin, Taf. 45.

Zungen des Muldenkranzes. Das lineare Element bildet die großen Henkelspiralen; ihnen an Helligkeit und Überschaubarkeit nächstverwandt sind die sparrenartig zwischen die dunklen Strahlen gespreizten breiteren konturierten Strahlen; es folgen in zweiter Linie die linearen Umrisse des Muldenfrieses, in dritter das unüberschaubare — also diffus wirkende Bogengespinnst der Knospenkette. Das Rot-Element tritt in den Figuren nur sekundär als Streifung der Gewänder auf, ohne selbständige Formen zu bilden — deshalb genügt seine Wiederholung in bloßen Reifen am Fuß, wo es ebenfalls in Schwarz eingebettet auftritt. Das Weiß des Grundes — in den konturierten Fußstrahlen zur eigenen Formbildung aktiviert — erreicht seine höchste Differenzierungsstufe im plastischen Frauenkopf unter dem Ausguß.

Die Caeretaner Kerberos-Hydria

Louvre E 701 (Buschor GV 111, Pfuhl MZG III 154)

Auf der Kerberos-Hydria und ihren Verwandten erreicht das Motiv des Muldenfrieses seine höchste Individuierung. In der attischen Vasenmalerei des letzten Jahrhundertdrittels ist es zwar noch syntaktisch wirksam, aber es wird vom figürlichen Element immer mehr in eine subalterne Rolle verdrängt, einzig die caeretaner Hydrien unternehmen den Versuch, das Ornament Schritt halten zu lassen mit der Vergrößerung des Maßstabs und der Verlebendigung der Figuren. Auf der neuen Stufe gesteigerter Vergegenständlichung und Verlebendigung der Figuren ist hier noch einmal ein Gleichgewicht zwischen Ornament und Figur erreicht, das nicht übertroffen, sondern nur noch zerlöst werden konnte. Die syntaktische Gliederung ist einfach: eine große, beherrschende Figurenzone, auch über die Henkelansätze gezogen, beidseits von einem kräftigen breitlinearen Bandstreifen ohne Begleitreifen gesäumt, darüber ein ornamentaler Schulterfries, darunter in der Regel eine Lotus-Palmettenkette, alles groß, locker, übersichtlich, frei beweglich wie die Figuren selbst und doch zugleich streng ornamental, mit systematischer Einbeziehung aller Flächen-, Farb- und Linienelemente des Figurenfrieses. Der Lotus-Fries, an dessen Stelle auch eine Epheuranke treten kann, hat den Rang eines Tierfrieses, und an der Busirishydria[28] tritt wirklich ein kleiner Figurenfries an dieser Stelle auf. Es folgt ein niederer Strahlenfries in allen drei Farben — die maßstäbliche Ueberleitung zum Muldenfries des Fußes und die Auflösung der konturierten Mulden in unkonturierte, aber noch regelmäßig abwechselnde und gleiche Flächen. Das Volutenkreuz des Halses systematisiert die Voluten der Lotuskette und des Ansatzes des senkrechten Henkels.

[28] Pfuhl, 153.

Der Muldenfries der Schulter ist ungewöhnlich groß, seine Einheiten sind gelockert, der Grenzreifen ist soweit von den Muldenendigungen abgerückt, daß er nicht zu diesen, sondern ausschließlich als der Rand des Figurenfrieses abgelesen wird. Die Mulden enden also frei; sie sind kräftig schwarz konturiert und abwechselnd weiß und dunkelrot ausgefüllt ohne ausgesparten Saum zwischen Kontur und Zunge. Dafür dringt das Hellrot des Grundes zwischen den einzelnen Mulden bis zur Grundlinie vor — also gerade umgekehrt wie vorhin an den lakonischen Muldenfriesen, wo das Crèmeweiß des Grundes die Stelle einnahm, die hier das Schwarz der Konturen einnimmt und das Schwarz die Stelle des hellroten Grundes.

Mulden gleicher Art liegen im Innern der Gefäßmündung, in der Hohlkehle des Fußes, und umgeben jeden einzelnen der vier Ansätze der waagrechten Henkel wie große Margeritenblüten, die frei ins Bildfeld ausstrahlen; ebensolche Mulden, am Ansatzpunkt ganz zur Spitze auslaufend, bilden die Fächerblätter der hängenden Palmette im Ansatz des senkrechten Henkels. Das ergibt ein reiches Spiel von Formverwandtschaften und Richtungsgegensätzen zwischen den verschiedenen Fassungen des gleichen Grundmotivs, dazu kommt die Beziehung zum maßstäblich verwandten Lotusfries, und durch seine Vermittlung zum Figurenfries.

Die Zerlösung der ornamentalen Syntax

Attische schwarzfigurige Amphora München. Nr. 1473 J 1153 (Jacobsthal, Ornamente 52 Taf. 28 a, b). Das Thema der Ornamentierung ist dem der chalkidischen Amphora (S. 50) eng verwandt, aber alles ist entscheidend anders formuliert. Die Folge der unteren Ornamentzonen ist die gleiche: Fußstrahlen, geometrischer Fries — hier ein Bandmäander —, Knospenfries, dann die große Figurenzone, bis zum Muldenfries reichend; der altertümliche kleinfigurige Tierfries auf der Schulter kommt in Wegfall. Das Motiv des Palmettenkreuzes ist unter die Henkel versetzt, um die Stirnseiten für die Figuren frei zu machen. Es ist noch größer als auf den chalkidischen Beispielen, zwar ärmer an Einzelmotiven, im ganzen aber gelöster, nicht mehr gegenständlich in sich gebunden, sondern in weitausholenden Schlingen und mit neuartig aufgelockerten, von Zwischenräumen durchschossenen Palmetten locker auf den gewölbten Grund geschmiegt und nur von ihm her Halt empfangend[27]. Das Motiv der Rosenknospe ist auf der einen Seite noch in das Palmettengeschling eingebaut, aber durch seine Vereinzelung und unverhältnismäßige Größe hat es die Beziehung zu den Knospen im Fries darunter verloren, auf die bei der chalkidischen Amphora so große Sorgfalt verwendet

[27] Über seine typengeschichtliche Stellung Jacobsthal, a. a. O. 52.

wird; das großformatige Palmettengeschling unter den Henkeln ist maßstäblich mit den Figuren zusammengesehen, in keiner Weise dagegen mit den ornamentalen Friesen am Bauch und am Hals der Vase. Das mangelnde Interesse des Malers an diesen Friesen äußert sich in charakteristischen Erstarrungs-Symptomen. An die Stelle des Kranzes blühend aufragender, saftig-praller Rosenknospen tritt ein Fries, der dieses Motiv ins Schema der abstrakteren gegenständigen Palmetten-Lotuskette zurückübersetzt. Die Knospe wird an Schlankheit dem Lotusblüten-Typus angenähert, sie bekommt als unorganisch angesetztes Gegengewicht eine lieblos aus fünf Klecksen gebildete Palmette, und dies sowie der abstrakte Wechsel der Richtung nimmt ihr das blühend Pflanzliche. Die von den Blüten ausstrahlenden Kelchblätter erscheinen geometrisiert, erstens indem sie in einer gemeinsamen Wellenlinie aufgehen, und zweitens indem eine dritte solche Wellenlinie eingeführt wird, die sich überhaupt nicht pflanzlich deuten läßt. Das Ganze erinnert an Rüben mit Laubschopf, eingereiht in drei Wellenbänder. Weder die Palmetten des Henkelornamentes, noch die des Halses haben mit den »Rübenblättern« die geringste Verwandtschaft — nur zwischen der Rübe selbst und den Fußstrahlen ist eine solche noch fühlbar. Der Mäander ist die Geometrisierung der bandförmigen Ranken des Henkelornaments und hiedurch ebenfalls noch gebunden; ganz für sich steht dann wieder das Hals-Ornament und seine Systematisierung im Muldenfries.

Der Halsfries zeigt ein Erstarren der Formen, das von jetzt an typisch wird. Palmette steht gegen Palmette, Blüte gegen Blüte, wie am Perseus-Dinos (S. 46), aber alles ist nun karg und schematisch, es fehlt sowohl die archaische Pracht des Dinos, wie die lebendige Munterkeit des wechselständigen Frieses der chalkidischen Amphoren, die Blüten sind lang und schmal, und je zwei scheinen in der Mitte zu einem köcherartigen Kolben zu verwachsen, der Akzent springt von diesem uninteressant gewordenen Gebilde auf die von ihm umschriebene Binnenform über: die Blüten erscheinen nur mehr als gegliederte Trennstriche zwischen ovalen Feldern, in denen spiegelbildliche Palmetten schweben, und dieses Ornamentband ist in der Mitte waagrecht durchschossen von einer Kette, die hier noch als Flechtband gebildet ist, in anderen Fällen aber als bloße Kreiskette[28], die in keinem organischen Zusammenhang mit den Blüten und Palmetten gesehen werden kann[29].

Als Gegenspieler zu den Figuren kommen solche, sich von neuem zu teppichartig-dichten Bändern abschließende Ornamentfriese nicht mehr in Betracht. Das beschriebene Beispiel zeigte die Zerlösung der ornamentalen Syntax auf einer Stufe, wo die alten Wechselbeziehungen gerade noch wahrnehmbar sind; von nun an zieht sich das ornamentale Interesse fast ganz

---

[28] So z. B. Sieveking-Hackl, München, Taf. 37 Nr. 851.
[29] Vergl. korinthische Pyxis, München, a. a. O. 27 Abb. 38.

von den Vasen zurück, und nur das Palmettengeschling unter den Henkeln entwickelt sich lebendig weiter im engen Zusammenhang mit den figürlichen Darstellungen.

Damit ist ein neues Verhältnis zwischen Ornament und Figurenschmuck erreicht, das im wesentlichen auch für den ganzen rotfigurigen Stil des fünften Jahrhunderts gilt — mit vielen Nuancen im einzelnen[30] und gelegentlichem Wiederaufleben einzelner syntaktischer Beziehungen. Eine wesentliche Änderung bringt erst der »breite Stil« des vierten Jahrhunderts, indem das Palmettengeschling unter den Henkeln an Maßstab und Breitflächigkeit den Figuren soweit angeglichen wird, daß der schwarzflächige Hintergrund und Zwischenraum zwischen den roten Palmettenblättern nunmehr als Binnenzeichnung auf roter Fläche erscheint, womit eine neue, fast textil-spannungslose Einheit der ornamentierten Oberfläche erreicht wird[31]; die hellen Formen interessieren nicht mehr im Zusammenhang ihrer gegenständlichen Bedeutung, sondern sie haben die Neigung, sich über die ganze Fläche hin mit benachbarten Formen irgendwelcher Bedeutung zu einem, die ganze Oberfläche überspinnenden Netzwerk zusammenzuschließen. Der Grund ist nicht mehr Hintergrund hinter dargestellten Gegenständen und Körpern, sondern Farbe neben Farbe, er liegt in der gleichen Ebene. Oder vom Gegenstand her formuliert: das Einzelmoitv hebt sich nicht mehr vom Grund ab, sondern es sinkt in ihn hinein, was lebendige, von innen her gespannte Ranke und Palmette war, die sich frei beweglich vor dem Hintergrund entfaltete, erscheint nun eingebunden in ein teppichartiges, fast diffuses Ornamentgeflecht, in dem es keine Freiheit, keine Beweglichkeit und darum auch keine von Form zu Form überspringende Spannungen gibt.

Damit vollzieht sich in der Vasenmalerei vorzeitig eine Entwicklung, wie sie für die Reliefplastik in der römischen Kaiserzeit und für das Architekturornament mit der Wendung zum byzantinischen Stil eintritt: in jener verliert die menschliche Figur, in dieser das Akanthuslaub seine plastische Körperlichkeit und Beweglichkeit, die Blätter verweben sich zu einem, den Grund netzartig überspinnenden Flächenmuster, in dem der Grund als »Tiefendunkel«, als ein dem hellen Filigran der Oberfläche gleichgeordneter Farbwert erscheint. Diese, durch Jahrhunderte getrennten Erscheinungen haben jeweils die gleiche Ursache: ein Erlahmen des Interesses an der allseitig freien, individuierten Form, und es äußert sich zuerst an der unverbindlichsten, am wenigsten betonten Stelle, in der ins nieder-Handwerkliche absinkenden Bemalung von Tongeschirr.

[30] Hierüber ausführlich Jacobsthal, Ornamente.

[31] Pfuhl, MZG II, 709: »Die Syntax entfernt sich weit von der im 5. Jahrhundert oft so großen Freiheit der Flächenverzierung und neigt zu gleichmäßiger, dichter Musterung, als ob im Ornamente die durch die Bilder mehr oder minder mißhandelte Fläche wieder hergestellt werden sollte. Liegt schon darin eine gewisse Erstarrung, so geht diese in den Bandmustern bis zu entschiedener Geometrisierung: an die Stelle der alten Ranken tritt ein Zickzack mit eingeschriebenen dreieckigen Palmetten.«

LEBENSLAUF

Am 24. Dezember 1894 wurde ich, Peter Th. A. Meyer, Bürger von Basel, in München geboren. Während vier Jahren besuchte ich dort die Volksschule (Primarschule), während neun Jahren das humanistische kgl. Theresiengymnasium, wo ich 1913 die Maturitätsprüfung ablegte. Hierauf, unterbrochen durch schweizerische Grenzbesetzungen, folgte das Studium der Architektur an der Technischen Hochschule München, hauptsächlich bei Prof. Theodor Fischer. 1918 habe ich die Diplomprüfung »mit Auszeichnung« bestanden. Dann praktische Tätigkeit als Architekt, daneben, und seit 1925 ausschließlich, schriftstellerische Tätigkeit auf dem Gebiet der Architektur- und Kunstkritik. Zahlreiche Reisen, 1919 mehrwöchiger Aufenthalt in Florenz, 1922 sechsmonatige Reise in Griechenland und nach Konstantinopel, 1924 sechsmonatige Reise zum systematischen Studium der mittelalterlichen Architektur in Frankreich, weitere Reisen in Deutschland, Österreich, Frankreich, Belgien, Holland, England, Irland, Dänemark, Norwegen, Schweden, Finnland. 1934 Habilitation an der ETH Zürich, 1943 Promotion an der Universität Zürich.